

中国的相声

薛宝琨著　方成插图

人民出版社



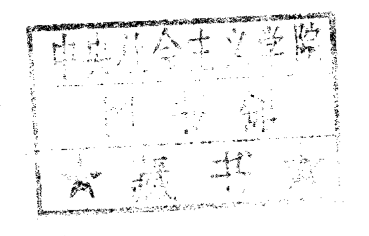
祖国丛书

祖国丛书

中国的相声

薛宝琨著 方成插图

人民出版社



封环设计：郭振华

中国的相声	ZHONGGUO DE XIANGSHENG	
薛宝琨著	方 成插图	
人民出版社出版 （北京朝内大街166号）	北京新华印刷厂印刷 新华书店发行	
787×1092毫米32开 1985年6月第1版	6.25印张 1985年6月北京第1次印刷	117,000字
印数00,001—30,000	书号7001·172	定价1.00元

目　录

开 场 白

笑，是我们生活的亲密“伙伴”。不可设想，没有笑声生活将会变得怎样枯涩和僵硬！我们中华民族是一个爱笑又会笑的民族。热情和开朗是我们民族性格的突出特点，求实精神和乐观情绪使我们这个民族永远立于不败之地！在我国文学艺术、特别是民间文艺里，喜剧情趣有着特别引人入胜的魅力。滑稽、幽默、讽刺和诙谐洋溢在各种民间形式——传说和故事、歌谣和谜语、曲艺和戏曲里，甚至成为我国民间文艺风格的特征。我国的喜剧尤其丰富、发达，不仅有着悠久历史，而且有着难以数计的形式和剧目。川剧和昆曲的“丑儿戏”，梆子和评剧的“花旦戏”都享有盛名。从地方大戏中截取一折而成的“折子戏”，也因其喜剧色调而脍炙人口。富有地方风味的四川“谐剧”、陕西“独角戏”、上海“滑稽戏”等更各呈异彩。此外，秧歌戏的红火、二人台的热闹，傀儡戏和皮影戏的夸张与变形等等，都显示着我国人民对喜剧艺术和特殊嗜好及才能。可以说喜剧是我国戏剧艺术风格的基本色调。以至在我们戏剧宝库中，很难找到象西方那样纯然的“悲剧”和“正剧”。即使象元代伟大戏剧

家关汉卿《窦娥冤》那样著名的悲剧，也要在最后加上“光明的尾巴”，以表现人民的希望、信心和力量。并且还时时不忘以喜剧穿插去映衬、烘托着悲剧内容。我们这里所要介绍的相声，正是反映我们民族性格、具有民族形式特点的喜剧性品种。

相声，是具有喜剧风格的语言艺术。但不是喜剧——不属于“戏剧”范畴，而是“曲艺”的一种。和上面提到的一般喜剧不同的是，它不是以喜剧人物——角色的形式去酿造笑声的，而是以演员自己本来的面目同观众交流感情。戏剧是第一人称的“摹拟”，曲艺是第三人称的“叙述”。戏剧演员必须按角色的规定——角色的性格要求、人物之间的相互关系，以及借助化妆、灯光和舞台装置等的手段，同观众进行艺术交流。而曲艺，特别是相声，则是在和观众一边聊天、和对手一边对话中公开、直接地同台下观众发生关系。这就极大程度地密切了舞台上下的联系，对于创造喜剧式艺术所必需的情境、气氛提供了方便。我们知道，艺术是必须同观众交流感情的。尤其是喜剧艺术，它更以观众的支持为其存在条件。因为，笑不是单方面的个体行为，演员播下的笑料种子必须在观众中开花结果，才能产生哄堂而笑的反响。笑需要共鸣和默契，没有观众对演员的好感，没有热烈而轻松的环境、氛围，没有观众的联想、想象和再创造，喜剧的幼芽是不会萌发、结果的。故此，笑是一种集体的创作、合作的产物。只有演员和观众相互感知、彼此摸底，达到了谁也离不开谁的情境，喜剧的抒情任务才可能在

良好的艺术交流中完成。相声，正是独具这种良好交流关系的艺术形式。我们走进剧场往往一下子就被演员那种热情、亲切、质朴的台风所吸引，他们那轻松随便的举止、善意友好的态度、娓娓谈心式的语言，很快就缩短甚至消逝了舞台上下的距离。一般艺术欣赏中存在的那种超脱、冷漠和隔阂，在相声欣赏中是不存在的。当然，这只有在演员取得了观众好感的同时才能实现。所以相声演员极其信任、尊重、依赖观众。他们深知没有观众的支持，相声的艺术使命一刻也无法实现。因此，过去演员把他们的作品叫做“活”。“活”即具有灵活多变的意思。演员常常根据他们对象的变化确定自己的节目内容、语言口吻、节奏速度，并时时即兴“抓哏”酿发观众的欣赏趣味。演员对观众这种依赖关系，体现了我们相声和曲艺艺术的特点，甚至对我国的戏曲艺术也有影响。这种“观众中心论”的艺术思想，也同时决定了相声的时代性、民族性、地方性特点。使得它不能脱离观众的欣赏心理和习惯。必须反映广大人民群众的理想、愿望、情绪、兴趣，必须具有通俗性和群众性，爱他们之所爱、恨他们之所恨，并以他们自己喜欢的方式表达自己的感情。相声和观众这种直接交流感情的关系，导源于民间说唱——民间的“说笑话”、“讲故事”，在我国蕴有上千年的历史，是一种最便捷也最聪明的表现方式。它不要任何条件，只要演员有一张嘴就可以了。甚至连舞台也不需要，土台、庙台、街头、巷尾都是它的演出场所。过去相声艺人就是在“地上”磨练了他们的表演技艺，积累了同观众交流的丰富

经验，锻铸了这一民间形式——笑的艺术的生命力。下面我们就向大家简略地介绍这门艺术形成的源流，近百年来发展变化的历史，以及突出的代表人物和代表作品。以便对这一形式的概貌和特点有所了解。

“说学逗唱”溯源头

相声既然是我国特殊的民族艺术形式，那么，它一定具有久远的发展形成历史。但是，遗憾得很，至少在清代以前，我们在古籍中并未发现很多关于相声的记载。这或许由于这一民间技艺，被过去封建文人视为“末流”，不屑一顾、未予重视，但也不会不透露一些信息。如戏曲、小说那样，尽管材料零碎、片断，也还是斑斑可见的。因此，过去有人认为相声并无历史可言。而一般艺人只据口耳相传，也认为相声自清代始有，以前的寻本求源，不仅是不可能也是不必要的。这当然不符合相声发展的实际。任何一种艺术形式，都有其萌发、繁衍和成熟的历史。研究它们的形成轨迹，当然是研究其艺术规律的重要方面。相声自然不能例外。它的直接材料可能贫乏，但不应是我们回避历史研究的借口，反而应该益发逗起我们寻本求源的兴趣。

相声虽然是一种单纯的口头艺术，但是，“麻雀虽小，五脏俱全”——它的艺术手段并不单调。恰恰相反，就象戏剧被称为“综合艺术”一样，相声的艺术手段也丰富多样——带有一定综合性。“说、学、逗、唱”历来被相声演员做为他

们学习的“四门功课”，实际这是四种不同的艺术手段。“说”指叙述表白能力，“学”指声情摹拟能力，“逗”指戏言巧辩能力，“唱”指声乐表现能力。它们分别成为不同形式、不同节目、不同演员的各自不同特长，并且相互融合、渗透在整个相声的艺术特点之中。比如，单口相声和对口相声中的“一头沉”（逗哏为主、捧哏为辅的形式）是以说为主；对口相声中的“子母哏”（不分主次、互为捧逗的形式）是以逗为主；而另外一些对口形式则以“学”或“唱”为主。演员也由于他们各有所长而形成不同的风格和流派特征。显然，这四种手段不是自天而降、突如其来的。它们其实也是当初形成相声的四项因素，表明这一形式不是从单一胚胎中直接发育而成，而是如“杂花生树”——吸收了多种营养、融合了许多种因素，经历了长时间的种种扬弃、筛选，分离和粘结、沉没和升腾，最后才达到稳定而趋于成熟的形式。这自然是艺术史、特别是民间文艺史上常有的多源合流的现象。它的四项因素、特别是“说逗”两项因素，也渐渐被突出、生发而成为相声艺术的重要特征。“说”不仅是语言手段也还指相声的表现方式，“逗”不仅指对话形式也还指相声的喜剧内容。“说逗”结合使相声成为具有喜剧风格的说唱艺术，而不是戏剧或其它曲种。而“学”和“唱”则分别附着在“说”与“逗”之中，使“说”、“逗”的手段更加丰富多样。它们之间又是一种“我中有你、你中有我”的关系。令人感兴趣的是，一旦把这四项因素放进历史的长河中进行考察，我们就会发现它们果然和相声形成和发展的关系极其密切。因此，我

们可以说：相声的可证之史虽短，相声的可溯之源却极长！

“逗”——讽刺传统

讽刺艺术源远流长，在我国最早的诗歌总集《诗经》“国风”里，就有“善戏谑兮，不为虐兮”的诗句。提出了讽刺的原则和标准：“戏谑”指的是语言轻松，“不虐”指的是内容严肃、不过份。轻松的形式和严肃的内容相结合，这正是讽刺的美学和道德准则。因此，即使象孔子这样士大夫阶级的代表，也承认诗可以“怨”和“刺”，以便在民歌中“观风俗、知得失”，不断地调整统治阶级的政治杠杆。据说，至少在西周时期，我国就有以讽刺为职业的艺人了。他们开始在民间，后来才走进宫廷。当时人们把他们称为“俳优”。“俳”本身就有“滑稽诸谑”的含义。“优”是艺人——演员的通称。当然，他们也还兼有歌舞表演的技能。这些人多是做为统治阶级的玩物，或为体现统治者“从谏如流”的政治目的才被弄进宫里的。先秦时期俳优活动已相当活跃。司马迁《史记》的《滑稽列传》里，专门记载了一些优人如优孟、优旃、郭舍人等的活动。比如优孟“贱人贵马”的故事：说的是楚庄王的爱马死了，非要以“大夫”的规格礼葬。群臣左右以为不可，楚庄王硬是不睬，说：“有敢以马谏者，罪至死！”这时，优孟走上宫殿仰天大哭，他说以“大夫”的规格太低了，应该以“人君”的仪式礼葬！这样才能使诸侯知道大王“贱人而贵马”。于是，楚庄王才醒悟到自己的错误，请求良

策。优孟提出以“六畜葬之”：“以垄灶为椁，铜历为棺，赍以姜枣，荐以木兰，祭以粮稻，衣以火光，葬之于人腹肠。”——说得通俗一些，优孟就是建议把马切巴切巴放进锅里，搁些佐料，让人们大嚼一顿！楚庄王终于采纳了优孟的意见。又如，优旃讽刺秦王的故事：秦始皇统一中国之后，要扩大“御园”多养珍禽异兽。也是无人敢于劝阻。优旃即说：“好！多养禽兽，敌人如果从东方打来，我们把麋鹿放出去，只要用鹿角就可以把敌人顶回去！”这当然是荒唐可笑的，秦始皇终于改变了自己的主张。以后秦二世继位，又要把城墙油漆一遍，优旃仍说：“好！漆城荡荡，寇来不能上！”秦二世也改正了他的错误。俳优的这些活动虽然是“进谏”，但却颇有艺术性，显示着他们“善为笑言”的艺术才能。这是一种“顺其所好，攻其所蔽”的讽刺方式。即不正面、直接地反驳对方的论点。而是采取“顺竿爬”的方式，接过论敌的论点，并同时给以引伸、发挥，在夸张、强调论敌观点的同时，使他们自己发现自己主张的荒谬、错误。这当然是一种相当聪明的方法，既批评了朝政又保护了自己。因此，司马迁表扬他们“谈言微中，亦可以解纷。”这种聪明的表达方式古人称为“滑稽”。从字面解释，“滑稽”就是语言滑利、出口成章、词不穷竭的意思。它的特点是“言非若是，说是若非”，往往把俳优的本意隐蔽、曲折地，甚至以相反口吻巧妙地表现出来。这正是我们民族的幽默形式，表现了我们祖先思想和语言的敏捷。

虽然，俳优们所从事的还不是自觉的艺术活动，但已经

具有了明显的娱乐性质，可以视为我国古代逗笑艺术的滥觞。这种抨击政治、关心时事的讽刺传统，到唐代“参军戏”有了突出的发展。“参军”本来是一种官职，后汉称作“参军事”（参丞相军事），它的职分是参与军务。晋以后谘议、录事之类的幕僚也称为“参军”。到了唐代，“参军”兼做郡官。“参军”所以成为一种艺术活动，是在十六国时代，后赵石勒因为一个担任参军的官员贪污了官绢，就让一个优人穿上官服扮成参军模样，由另外的优人在一旁戏弄他，于是，这种讽刺行为就渐渐成为自觉的艺术活动，称作“参军戏”。并从一个角色发展为两个角色，被戏弄的叫做“参军”，戏弄他的叫做“苍鹘”。两个人一愚一智、一主一从，以一问一答、一庄一谐的形式进行表演。在唐代宫廷里十分活跃，出现了许多有名的优伶。这种形式被一般学者认为是我国戏剧的雏型。但他们只有角色的轮廓，并以即兴表演为主，时时跳进跳出于情节内外，绝似后来的对口相声。因此也有不少学者认为它是相声的滥觞，或者就是“古代的相声”。我们且看高彦休《唐阙史》的一段“三教论衡”，它描写的是当时著名“参军戏”艺人李可及，讽刺儒、道、释三教的故事：

> 隅坐问曰：“既言博通三教，释迦如来是何人？”曰：“是妇人。”问者惊曰：“何也？”对曰：“《金刚经》云：‘敷座而坐’。或非妇人，何烦夫坐，然后儿坐也？”上为之启齿。又问曰：“太上老君何人也？”对曰：“亦妇人也。”问者益所不喻。乃曰：“《道德经》云：‘吾有大患，是吾有身，及无吾身，吾复何患！’倘非夫人，何患乎有娠乎？”

上大悦。又曰："文宣王何人也？"对曰："妇人也。"问者曰："何以知之？"对曰："《论语》云：'沽之哉！沽之哉！吾待贾者也。'向非妇人，待嫁奚为？"上意极欢，宠赐甚厚。翌日，授环卫之员外职。

这是当着皇帝进行的一场表演，如果我们把它转译一下，很象一篇现代相声：

乙　(隅坐者，下同)既然你说你精通三教的教义，那么，释迦如来是什么人呢？

甲　(李可及，下同)是个女人。

乙　怎么会是女人？

甲　《金刚经》里说："敷(读夫)座而坐。"如果不是女人，她怎么会叫丈夫、儿子坐了自己才坐呢！

乙　噢！那太上老君是什么人呢？

甲　也是个女人！

乙　啊？！

甲　《道德经》里说："吾有大患，是吾有身，及无吾身，吾复何患？""有娠——如果不是女人，她怎么会怀孕呢？

乙　那……孔夫子是什么人？

甲　女人。

乙　怎么见得？

甲　《论语》里说："沽之哉！沽之哉！吾待贾(读"嫁")者也。"不是女人，孔夫子怎么会等着出嫁哪！

在这里优伶用的是“谐音双关”的手法。把“敷座而坐”歪解成“夫坐儿坐”；“有身”歪解成“有娠”；“待贾”谐音为“待嫁”。以开玩笑的形式，嘲笑了当时不可一世的三教的尊严。因此，古书上称赞他“滑稽



谐戏，独出辈流”、“智巧敏捷、不可多得。”象李可及这样杰出的优伶在唐五代还有黄幡绰、敬新磨等许多，他们或以非常的智巧奚落了“天之骄子”——皇帝的骄横，或以惊人的胆识挞伐了阶级剥削的黑暗。在笑的艺术史上写下了生动的讽刺篇章。比如，后唐庄宗喜好优戏，一次他自扮“参军”，在庭前大呼：“李天下，李天下何在？”敬新磨即跑上前去，毫不犹疑地给了他一记耳光。弄得群臣惊恐，庄宗也要发作。这时，敬新磨正颜厉色地说：“理天下者，只有一人，你在这里又在喊谁?!”结果庄宗反而化怒为喜。敬新磨无

非是借题发挥，借恭维“李天下”的言辞，在这位“太岁头上动了土”，替人民群众出了气。再如，也是唐五代时，王知训统治宣州，苛政暴敛、民不聊生。于是，在一次“弄参军”时，苍鹘问参军道：“你是什么人？为何装神似鬼的？”参军说：“我是宣州土地神。只因王知训搜刮土地，我无地藏身，所以至此。”这真是入木三分地揭露了贪官污吏的丑行！令人解颐的笑声中，蕴含着愤怒控诉的眼泪，正是我国讽刺艺术的精髓！它举重若轻、言近意远，讽刺的锋芒比古代俳优益发犀利，手法也益发老练成熟了。

“参军戏”至宋代发展为“滑稽戏”，更向戏剧形式靠拢。但也还不就是戏剧，而是一种“杂耍”——比唐代的“参军戏”杂得多。因此，也叫宋“杂剧”。角色有五个之多，体制也已形成，一般有四个段落：开始叫“艳段”，当中是“正杂剧”两段，最后是“散段”。五个角色中以“付净”、“付末”为主。“付净”就是原来的“参军”，“付末”就是原来的“苍鹘”。他们的特点是：“付净色发乔”——善于装憨作傻，“付末色打诨”——善于插科打诨。基本保持了“参军戏”智愚相对、咸淡见义的相互关系。在这几个段落中“艳段”最杂，不仅有说有唱，还有武技表演。“正杂剧”两段则演述比较完整的故事，并且仍以诙谑为主。讽刺时政是它的艺术特长，古书中都强调它“本是鉴戒，隐于谏诤”的作用，这正是自俳优以来的战斗传统。只可惜数以千计的宋金杂剧底本皆已失传，今天我们只能从其它散见的古籍中窥测一些“滑稽戏”的风貌。比如《三十六髻》，说的是宋徽宗宣和年间，“童贯

用兵燕蓟，败而窜。"于是在一场杂剧演出中，有三个女婢登场，她们每人的发式不同。一个"当额为髻"口称蔡太师家婢，一个"偏坠为髻"是郑太宰家婢，又一个"满头为髻"即童贯家婢。优伶问她们发式各有什么讲究，第一个说这是"朝天髻"，第二个说这是"懒梳髻"，至第三个则说："我们大王刚刚用过兵，这是'三十六髻也！'"——"三十六计，走为上策"，艺人正是"哪壶水不开提哪壶"，以"髻"和"计"的谐音，尖锐地讥讽了童贯的逃跑主义！再如《二圣环》，说的是南宋初年徽、钦二宗被金人所擒，宋高宗偏安江南。在一次给他演出的宴会上，一个优伶"总发为髻"头戴"双胜交环"。另一个优伶问他："这是什么环？""二圣环——取迎还二帝之意。"这个优伶上去就打他的脑袋："二圣环？为什么放在脑后！？"据说，这个勇敢的优伶因此下狱而死。下面，我们再看一段《我国有天灵盖》的节目，也是讽刺南宋偏安、高宗无能的。不妨把它转译为相声：

甲　若要战胜金人，我国必须处处相敌。

乙　对！金国有粘罕。

甲　我国有韩少保。

乙　金国有柳叶枪。

甲　我国有凤凰弓。

乙　金国有凿子箭。

甲　我国有锞子甲。

乙　金国有敲棒！

甲　我国有……天灵盖！

这真是一段典型的相声式的“三番四抖”的包袱！类似这样的讽刺佳作在宋代还有许多，更有不少杰出艺人。滑稽戏至元代为我国戏剧艺术的成熟提供了丰富的营养。但是，滑稽讽刺的传统、插科打诨的方式并没有消逝。它们注入在我国戏剧的艺术体制之中，形成了我国戏曲的民族形式特征。并时时以“打猛诨”方式进出于戏剧情节内外。明代有所谓“过锦戏”，即继承唐参军、宋滑稽遗风穿插于大戏之中，以“浓淡相间、雅俗并陈”“诣谑杂发、令人解颐”取胜。敷演一下也绝似现代相声。如讽刺明宪宗时太监汪直“势倾中外”、飞扬跋扈的一段：

甲　（佯醉不起）

乙　巡城御史到，快起来！

甲　我……不起！

乙　兵部侍郎到！

甲　不起！

乙　内阁尚书到！

甲　不起！

乙　圣驾到！

甲　不起！

乙　汪太监到！

甲　我……起来吧。

乙　你怎么又起来了？

甲　我只知有汪太监，不知有天子也！

总之，自俳优以来，我国的逗笑艺术一脉相承、日益发

展，不仅哺育了我国戏剧艺术的形成，更积累了极其宝贵的讽刺艺术的经验。这就是：寓庄于谐的抒情方式，正反相衬的表现方法，虚中见实的概括生活的手段。它们为相声的喜剧性内容、相声和生活的紧密联系、相声逗笑和讽刺的关系等等，提供了现实主义的战斗传统和得心应手的有利武器。所谓"寓庄于谐"乃是指形式和内容的关系。诙谐的形式表现严肃的内容，这是我国笑的艺术的主流始终不流于庸俗、浅薄的重要原因。它当然是一种严肃的抒情方式。俳优和参军们所提出的都是时代和人民所关切的问题，都是与时政和生活紧密相联的。但是，如果采取一本正经、正言危辞的方式，是不可能被统治阶级所允许、采纳的。也不可能传达当时人们对统治者那种激愤、批判的态度。极度的感情只有变形的方式，才能表现感情的执着和焦灼。正象生活中人们愤怒之极时才有冷笑一样，"谐"不是嬉戏、不是油滑，而是"庄"的进一步转化。优孟的"谏马"、李可及的"三教论衡"，都是愠于内而笑于外的。同时，寓庄于谐又是一种高明的抒情方式。不仅能较好地收到效果，往往还能保护自己。更重要的是，它表现了讽刺者眼界和思想的开阔、高超。他不是仰视或平视被讽刺对象，而是采取轻松随便的口吻、不屑一顾的态度，去"俯视"被讽刺对象。在谈笑之中表明自己的清醒和客观，把被讽刺者一下子从天上拉到地下。显然，这还是一种富有笑的魅力的抒情方式。唯其庄谐时时对立不断失调，于是才使人忍俊不止。

正反相衬是一种表现方法，是寓庄于谐的具体体现。所谓“言非若是，说是若非”，就是讽刺通常使用的“正话反说，反话正说”。它常常借助正反对比，使正者愈正、反者愈反，非常鲜明地揭露了矛盾的性质。尤其对于反面事物，往往使用“以正衬反”的方法。这在表达方式上既十分曲折委婉，又常常切中反面人物的性格特征。前面我们提到的唐代名伶黄幡绰，就曾采取以正衬反的方式讽刺了皇帝对他的戏弄。一次，唐玄宗下令让他走进水池。这当然是圣旨难违。但黄幡绰却去而复返。他说：“我在水边遇到了屈原。屈原问我：‘我遇楚怀王无道，才投汨罗江；你逢圣明君，怎么也来呢？’”。黄幡绰实际是暗示唐玄宗与楚怀王同样无道，采取的正是以正衬反的方法。

虚中见实是另一种表现方法，它指在概括生活时尽情夸张，甚至可以达到变形、荒诞的程度。黄幡绰的遇屈原，李可及把三教的首领都说成是女人，宣州土地神因地皮被刮而无处存身等等，都不是按照现实而是依据想象的逻辑进行的，但却深刻地概括了生活的真谛。这就是虚中见实的魅力。虚在手段上，实在感情上；虚在情节设计上，实在人物性格上；虚在艺术背景上，实在典型环境上等等。总之，我国笑的艺术的经验极其丰富，它们都在滋润、哺育着后来相声“逗”的喜剧功能，使它不仅采取着舌剑唇枪的语言形式，而且深深扎根在现实生活的丰厚土壤之中。

“说”——表现形式

相声演员有“以说为主、以逗当先”的艺谚。说明“说”和“逗”的关系相当错综。一方面，从总体分析，“说”主要指语言叙述的表现方式，“逗”主要指喜剧风格的艺术内容。另一方面，从具体来讲，“说”、“逗”之间又是不可分割的。“说”如果不说喜剧性的内容，那就不是相声而是评书一类的形式了。反之，“逗”如果不是以“说”的方式表现，也只能是“喜剧式”的插科打诨，仍然不是相声艺术。但它们既相互结合，又在结合时各有侧重：“逗”和两个演员互为捧逗的“子母哏”形式关系密切，而“说”则和单口相声以及由它发展而来的对口“一头沉”形式联系更多。

用说笑话的形式进行自我娱乐历史悠久。我国古代寓言便多是由笑话提炼浓缩而成的。比如“揠苗助长”、“五十步笑百步”的故事便被保存在《孟子》里；《庄子》里更有“望洋兴叹”、“井底之蛙”、“东施效颦”之类的笑话；《战国策》中“画蛇添足”、“狐假虎威”等也很脍炙人口；《吕氏春秋》中还有“刻舟求剑”、“掩耳盗铃”等名篇。就是被当做经典的孔子的《论语》里也有“割鸡焉用牛刀”的趣话。这说明笑话在先秦以前早就流行，因此诸子百家才把它们用做“游说”说理的工具，给以教训、隐喻意味——使它们逐渐“寓言化”，并在以后流传中慢慢形成稳定的成语形式。韩非的《说林》和《储说》诸篇，集中笑话尤多，如“滥竽充数”、“郑人买履”、

"守株待兔"等，就是为"说客"提供"游说"资料的。但是，还有更多笑话一直处于自生自灭之中无人重视。直至曹魏时期邯郸淳的《笑林》，才做为我国第一部笑话专集，为我们辑录了当时一些笑话。此后，笑话集就成为小说家的作品被历代史书收录了。但也散失甚多，从魏晋至明清只有七十余种，更大量的笑话还活跃在群众口头。这自然是笑的艺术的宝贵财产。可以说它们从内容到形式、从题材到手段都给相声以丰富的营养。笑话那短小精粹的形式，揭露性的战斗内容，夸张的方法以及机智有趣的语言，都和相声的艺术特点、特别是组织包袱的特点相似。它也是采取"写意"——以意取事、以意取形的方法，不强调情节的连贯完整，只采取"插曲式"事件，就象巨匠手下的浮雕一样，并不塑造人物的整体，只取其传神的头部甚至只是眼睛，然后大刀阔斧地砍去一切不必要的部分。结构很象一般逻辑的"三段论"式：前提、推理、结论，如同包袱的填、系、抖一样。试举一例：

> 一人性极吝，从不请客。一日，邻人借其家设宴，有见者问其仆曰："汝家主今日请客乎？"仆曰："要我家主请客，直待那一世来。"主人闻而骂曰："谁要你许他日子！"

这里，第一段亮明要讽刺的对象，第二段借仆人的语气从外部渲染其悭吝，第三段人物以自己的言辞点化出他性格的灵魂。三段之间是一种"肯定——否定——否定之否定"的逻辑，就在它们的"正"、"反"、"合"过程中，抖响了类似相声

式的包袱。因此，有许多笑话稍事润色甚至不加修饰，就可以直接进入相声。

但是，做为艺术源流的追溯，笑话还不是一种自觉的表演活动，它并不直接哺育相声"以说为主"的表现形式。直至"说话"艺术产生，才使以后的相声采取了这种第三人称的叙述方式。"说话"是唐宋时期民间艺人讲故事、说笑话的专称，相当于现代的"说书"。"说"字在古代就有故事的意思。前面提到韩非的《说林》和《储说》，就是故事、笑话的结集。"说话"做为一门艺术至少在汉代即露端倪。前些年在四川成都天回镇出土的"击鼓说唱俑"，考古学家即断定为东汉晚期的产物。这个"说唱俑"手持扁鼓、双目眯缝，面上带笑、表情滑稽，很可能是位讲唱趣话的盲艺人。这种"说话"在隋代即见于记载。据说隋唐之间的侯白就是位擅长"说话"的能手。《启颜录》里有描叙他即兴逗趣的笑话。做为一种民间技艺，"说话"兴起于唐代。唐代佛教寺院中流行的"俗讲"，既讲唱历史也讲唱民间故事。"变文"便是其讲唱的底本。以后在这个基础上产生了"说话"。这是一种"谈古论今，如水之流"的语言艺术，很有吸引听众的魅力。据说大诗人白居易和元微之都去听过"话"，一听就是四、五个小时。可见其内容和规模已经是曲致委婉、娓娓动听的了。他们曾根据有名的"一枝花话"，写成了传奇《李娃传》、歌行《李娃行》。这种"说话"技艺还曾流入宫廷，引起了上层的极大兴趣。以后至宋代，随着商业的繁荣、城市的扩展、市民阶层的壮大，"说话"艺术更有了长足的长进。古

书里描绘了北宋汴京(开封)繁华的城市生活。那真是商业林立、游人如云，到处都是游乐场所！有集中活动的“勾栏”、“瓦肆”，也有临时聚集、画地为场、当街作艺的“路歧”——“野呵”，酒楼、茶肆、庙会、集镇，乃至私人府第，到处都有艺人说书献艺，真是一个需要艺术也产生了艺术的时代！高宗南迁以后，临安(杭州)更是不夜之城，“说话”名家——仅有头有脸的就不下百人！技艺益发成熟，分工也日趋明细。有长篇敷演的“讲史”，有堪称中篇的“小说”——历史事件的抒情和现实生活的描绘，同样是艺人注目的中心。还有演说佛经故事的“说经”、战争故事的“铁骑儿”，尤其引人兴趣的是还有专讲喜剧性故事的“说诨话”。只可惜由于材料缺乏，我们还难以断定“说诨话”的具体情况，但它至少是一种有说唱有念诵，还运用语言文学游戏手段的“滑稽说唱”。这些“说话”形式，对于如何捕捉矛盾、安排冲突、结构情节、穿插悬念、酿发趣味等有关叙述描写的艺术，创造、积累了极其丰富生动的经验，真是“随意据事演说”，做到了象时人所说的“讲论处不滞搭、不絮烦；敷衍处有规模、有收拾。冷淡处提掇得有家教，热闹处敷衍得越久长。”①民间文艺那种正面表现、线索单纯、重复夸张的手法，在“说话”里得到了充分的发展。此外，象诗词、赋赞，说表、演唱，特别是“使砌”——抖包袱，更是它必不可少的艺术手段。这些都为以后的相声，提供了极其现成的武器。下面我们就

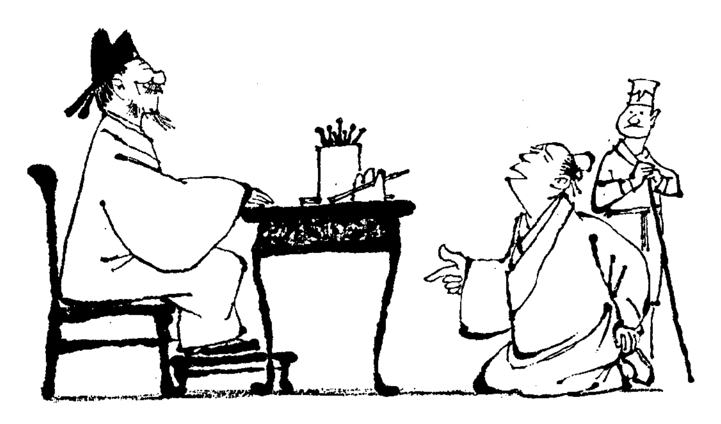
① 见宋《醉翁谈录》。

略加辨析一下这些手段——特别是语言文字游戏手段和相声的关系。

艺人们常说:"说点'大笑话'、'小笑话'、'反正话'、'俏皮话',说个'字义儿',打个'灯谜儿',说个'憋死牛儿'、'绕口令儿'。"这是从另一角度来概括"以说为主"的相声节目的内容。其中有许多关涉到语趣——语言文字游戏,它们反映着我国悠久文明的历史,以及相声表现方式的丰富多样。比如"三句半"这种滑稽诗体,常被相声艺术所采用,相传便是由宋代"说诨话"艺人张山人(张寿)首创的。这是一种"五五五二"的"十七字诗",由四句组成。前三句每行五字,内容庄重、形式整齐;后一句只有两字,内容诙谐、形式残缺。由于庄谐相衬、齐缺对比而矛盾失调、产生笑料。明郎瑛《七修类稿》里有这样一段记载:

> 正德间,徽郡天旱,府守祈雨欠诚,而神无感应。无赖子作十七字诗嘲之云:"太守出祷雨,万民皆喜悦,昨夜推窗看,见月。"守知,令人捕至,责过十八,止曰:"汝善作嘲诗耶?"其人不应,以诗非己出。追根作者,又不应。守立曰:"汝能再作十七字诗,则恕之,否则罪置重刑。"无赖应声曰:"作诗十七字,被责一十八,若上万言书,打杀。"守亦哂而逐之。此世之所少,无赖亦可谓勇也。

这里被诬为"无赖"的勇士,以"十七字诗"嘲笑了府守祈雨的蠢行,以及滥施刑罚的骄横。这种诗体当是唐诗、特别是绝句风行民间的产物。因此,才可能穿插在"诨话"中增加



兴味。只可惜张山人所说的“十七字诗”无从得见。我们可从上述笑话中想见一般。又如“合生”，这也是宋代“说话”的一项内容，是一种“起令、随令”的语戏。往往利用拆字、谜语、歇后、曲解等手段制造笑料。比如《启颜录》里有一则笑话，说北齐高祖与近臣为乐，高祖给大家出一个谜语“卒律葛答”打一物，别人都猜不出，聪明的优伶石动箭当即猜出是“煎饼”。高祖令石动箭也出一个，石仍说“卒律葛答”，大家还是猜不出。石即说：“还是煎饼呀！”高祖问：“怎么还是煎饼？”石答：“乘铛子热，再摊一张！”——“卒律葛答”为鲜卑语译音，正是摊煎饼的拟声。这一方法在相声《打灯谜》里有所体现和发展：

甲　我若说一个，你就猜不着。

乙　没那事儿！

甲　您听这是什么：“呲啦！”

乙　说呀。

甲　完了！

乙　好么，我那儿嘚吧嘚吧说了半天，到他这儿"呲啦"完了，您这打一个什么？

甲　吃物。

乙　这……没吃过"呲啦"。这是什么呀？

甲　摊煎饼！

乙　煎饼怎么会"呲啦"哪？

甲　铛是热的，面是稀的，舀一勺面往铛上一倒，拿板一刮，"呲啦"一张！

乙　好么，煎饼呵！您再说一个。

甲　"呲啦"！

乙　刚才那个没猜着，这个更猜不着了。

甲　又摊了一张！

乙　又摊了一张？

甲　呵，刚才告诉你了是煎饼，这回又"呲啦"，明摆着是又摊了一张，你不猜吗！

乙　好，那你再说。

甲　"呲啦"！

乙　摊煎饼。

甲　摊了一个鸡蛋！

乙　你这铛上什么都摊哪？！

再如"说药"也是"说话"的一项技艺。是用大量药名来作譬喻、隐语等文字游戏的。早在唐代变文里就有用药名来做打趣的文字，或用药名作诗填词增加滑稽意味。小说

和剧本里也有以药名敷演故事的传统。相声中罗列地名的《地理图》，罗列戏名的《戏迷药方》，罗列菜名的《菜单子》，罗列吃食名的《饽饽阵》、《开粥厂》等都是导源于这种“演说药名”。正是在种种名词的排列组合中，显示词汇的丰富、语调的抑扬、语势的夸张，尤其经演员一气呵成的韵诵，更具有一种错落、摇曳、层层递进、步步紧逼的音乐美。它的最早根源当是民间的赋，以后“杂戏”里也有背诵名物的语戏。如“百草名”、“百花名”、“百果名”等等。“说话”本来就包括在“杂戏”之内，以后又在勾栏、瓦肆——“百戏杂陈”的场所活动，自然象海绵一样尽情地吸收诸般民间技艺。而这一切都成为以后相声的表演手段。

显然，“说话”对相声的影响远不止于上述这些。可以说一切语言的艺术魅力，都被当时的“说话”吸收、包容进去，也都为以后的相声借鉴、移植过来。重要的一点是在百戏杂陈的时代，相声并没有沿着俳优——参军——滑稽戏的轨道，向戏剧化的方向滑动，没有使自己角色化，没有使演员就成为参军或付净、苍鹘或付末。恰恰相反，在“说话”艺术的哺育下，相声找到了自己表现的形式。它在吸收俳优、参军、滑稽戏等喜剧艺术营养、特别是现实主义战斗传统的同时，保持了演员自身清新、刚健的叙述者形象。即使在以后戏剧艺术完全成熟，喜剧丑角红极一时之际，相声也未被巨大的地方戏洪流所淹没，恰恰相反，在明清“花部、乱弹”——民间戏曲正盛的时候，相声却以它独特的身姿脱颖而出、独立于民族艺术的行列里。这当然和唐宋以来民间

说唱的巨大影响有关。

“说话”对相声的具体影响至少有如下两点：一是相声的结构方式，一是相声包袱的特点。一段相声一般有四段层次。开始称为“垫话”，是为渲染气氛、密切与观众关系的艺术准备。有“题外话”的随意闲谈，有“题内话”的有意铺衬。是相声当初在“地上”演出时必备的内容。既起到拢神会意、安定情绪的作用，又是演员探明场子冷热、观众爱好的“探路石子”。这和话本小说开头的“入话”完全一样。话本在篇首往往插入一段叙述和正话相似或相反的故事，称为“得胜头回”、“笑耍头回”以便调剂兴趣。唐代变文在开始时也有一段“押座文”，目的是压一压听众的情绪，都是为渲染气氛准备的。相声在“垫话”之后有一段“瓢把儿”，是由开始向“正话”的过渡，使听众自然而然进入作品情境之中。话本小说也有类似的承接部分，变文里更有“开题”。都是相当简约、巧妙的，往往只靠一、两句话。相声“瓢把儿”之后便是“正话”，这是一段相声的主干，往往由几个大包袱组成。它和话本的“正话”一致，也和变文的“讲唱经文”相同，都是作品的中心主旨。所不同的是一个靠包袱取胜，一个靠情节动人。但又都往往在高潮时结尾，这即是最后部分相声的“结底”、小说的“篇尾”、变文的“解座文”。诚然，这种类似或许受叙述规律的影响，因为一切过程总是有发生、发展、高潮、解决——起、承、转、合几个阶段，但相声和说唱则肯定受观众欣赏习惯的影响，它自然是“说话”艺术提供的。

说到相声的包袱，有很重要一个特点就是它并不主要靠滑稽情态，而是靠叙述的语言，靠演员的描绘、议论和分析产生的。是一种有倾向有深度的内在幽默。这当然是“说话”艺术善于观察剖析生活的影响。话本《宋四公大闹禁魂张》里描写张员外的悭吝性格时“使砌”说：“这员外有件毛病，要去那‘虱子背上抽筋，鹭鸶腿上割股，古佛脸上剥金，黑豆皮上刮漆，痰唾留着点灯，捋松将来炒菜。”这个员外平日发下四条大愿：“一愿衣裳不破，二愿吃食不消，三愿拾得物事，四愿夜梦鬼交……。”这种“包袱”显然是“肉中噱”，耐人咀嚼寻味。相声、特别是单口相声里的“文哏”，恰与“说话”的“使砌”一脉相承。因此，我们可以说：相声在其形成过程中，尽管吸收了各种民间技艺的影响，但是，把这些技艺统领、提挈起来，使它们贯串成体、孕育成形的还是“说话”艺术。没有“说话”艺术，也就没有今天相声的表现形式。

“学”——摹拟技巧

前面我们分别概述了俳优、参军戏、滑稽戏的讽刺战斗传统，以及笑话和说话艺术的表现形式。从“逗”和“说”两个方面，追溯了它们发展变化的历史轨迹。也就是说，做为相声的基本因素，它们在唐宋、特别是宋代已经大体具备了。但可能性并不等于现实性，艺术形式的形成自有它内部的根据也有它社会的原因。“逗”和“说”当然并不就是内

容和形式的关系。实际上它们往往是夹缠杂揉在一起的：俳优也兼有说笑话的才能，说话艺术的那些表现手段，诸如“说药”、“合生”等等，也同是宋杂剧经常采取的。这种杂揉的情况恰好说明民间艺术不仅是相互影响的，而且在它的早期也总是极不稳定的。其实，“说话”也好，“参军”和“滑稽”也好，在古代它们通属“杂戏”——“百戏”的范畴，是一种“技术”多于“艺术”的“技艺”。正因为“艺术”的自觉性不够，所以才使它们都走了漫长的道路。这一点，我们也可从“象生”、“象声”、“相声”几个词儿的变化中，进一步得到比较深刻的印象。

“像生”作为一个词语，在古代就广泛使用了。本来它不是专指某种表演技艺，而是含有“像真的、赛活的”意思。如“像生花朵”就是指一种手工花朵有足以乱真的效果，“像生鱼灯”也是说这种鱼灯做得栩栩如生。“像生”做为一种表演艺术是和“乔”、“学”等字连在一起的。如“学像生”“乔相声”等，是一种以摹拟为特点的说唱艺术。宋代勾栏、瓦肆里就有“学像生”的艺人。值得注意的是，他们不仅学各种声音，而且还包括一切拟态。古书上说他们是一种“百业皆通”的多面手。既善于摹拟各种小贩的叫卖之声，还能够仿学各地方言土语，又能够歌唱各种民间小调，还同时会“教虫蚁”、“动音乐”、“杂手艺”、“唱词白话”、“打令商谜”、“弄水使拳”等等戏法、武术、语言文学游戏一类的“玩艺儿”，并且在摹拟和表演时做出种种滑稽情态，以便招徕吸引观众。这就颇有一点当年相声艺人“撂地”做艺的意味

了。但是，这种“学像生”的技艺，并没有进一步向后来的相声发展。反而仅仅做为艺术手段，被宋杂剧等形式吸收了。考其原因，或许由于技艺过杂、未能精一，或许由于纯属摹拟、特色不够。总之，在宋代确有一种“学像生”的技艺。它们以摹拟为能事、以滑稽为特点。但由于过分孱弱，终于在艺术发展的洪流中一时沉没了。

“像生”这个词儿，在宋代也时而与“像声”混用。如果不是记载讹误，至少说明当时人们对它的印象还很模糊。而“像声”无疑是以摹拟声态取胜的。果然，在明清以来出现了“象声”一词，它实际上就是今天人们所说的“口技”。开始，它只是摹拟人言鸟语，以酷似毕肖吸引观众；继而，又穿插了某些人物和故事情节，在维妙维肖的摹拟中，增加了幽默风趣的艺术风格。这就是常说的“隔壁戏”。“隔壁”顾名思义，就是在表演时演员和观众隔绝开来、只听不看。或者在私人府第中别设一室，听众“隔壁”而听；或者在集镇演出时设立“围屏”，演员潜入帐内。清初著名诗人蒋士铨在他的《京师乐府词》中有一首《象声》，描述这种“围屏”的样子：“帷五尺广七尺长，其高六尺角四方”；蒲松龄在他的《口技》里记叙私室演出的情况是：“晚洁斗室，闭置其中，众绕门窗，倾耳寂听。”这种“间隔”效果，除去更易显示演员技艺的高超而外，也给听众以默会、想象的余地。这种技艺在明清盛行一时，古籍中记载很多。只凭演员三寸舌，却能摹拟万籁之声。而且穿插故事、装扮人物、点染环境，有声有色、有情有景。明沈德符《万历野获编》里所载口技，记叙一贩

姜客人受了旅店老板的欺骗，而恼怒不堪，相互扭打报告地方。同老板娘有不正当关系的皂隶就乘机敲诈。后来案解兵马司，再转巡城御史，请出了书办查明了案情，才分别给以处理。这个故事出现了商、贩、官、吏等不同人物，并且有男有女、各操乡音。而围屏中只有“一桌一椅一扇一抚尺而已”，说明技艺已相当精湛。前面提到蒋士铨的《象声》也描绘得极为生动。它说的是一个春天或秋天的傍晚，动人的虫鸣鸟语把人们带到一座院落里。孩子们早入睡了，主人却兴致勃勃地备酒请客。于是，人们听到了主客劝觞的声音，相互间问答以及邻里传来的隐隐约约嘈杂的音响……，就在这恬静的涓涓细流中，突然波澜骤起，一场大火从天而降，于是人们又听到救火声、惊呼声、儿童哭叫声，几乎引得听众就要冲进围屏参加抢救。然而，就在这震撼心弦的高潮之际，那神秘的帷幕突然揭开了，笑容可掬的艺人正安闲地在向目瞪口呆的听众索取报酬。这种“象声”就是老辈艺人所说的“暗相声”。据说它就是今天相声——“明相声”的前身。或许是与之同时存在的另一种形式。清初《百戏竹枝词》里，记叙了康熙年间京都百戏风行的情况。在“口技”下注：

俗名“象声”。以青绫围，隐身其中，以口作多人嘈杂，或象百物声，无不逼真，亦一绝也。题注之后咏诗如下：

围设青绫好隐身，

“像生”一一妙于真；

谁知众口空嘈杂，

绝技曾无第二人。

《清稗类抄》“戏剧门”里说到“口技”更为详细：

口技为百戏之一种，或谓之曰口戏，能同时为各种音响或数人声口及鸟兽叫唤，以悦座客。俗谓之隔壁戏，又曰肖声，曰相声，曰象声，曰像声。

叫法虽多却都是指口技。据说当时名家辈出，仅扬州就有井天章、陈三毛、浦天玉、谎陈四等人，在北京还有最负盛名的“百鸟张”、“画眉杨”，他们都是善学鸟叫、“与鸟斗鸣”的能手。

从宋代的“像生”到明清的“象声”，我们虽然还找不出一条明显联系的实线，但从摹拟技艺这点分析，却似乎存在着一条由杂而专、由粗而精的发展虚线。如果说宋代的“像生”还是一种无所不学的“杂扮”，那么，明清的“象声”则只是一种专拟声音的“口技”。技艺追求更单一因而也更精湛了。突出的标志是由明而暗，由面对观众而“隐身青绫”，由杂学世态而敷衍故事——使“技艺”有了“艺术”的烘托。但这种躲进幕后的作法也有很大缺欠，就是隔绝了和观众的艺术交流，“技”的成分虽然发展了，“艺”的因素却也被禁锢了。因为，无论怎样编造情节、穿插故事，都是为突出、表现“技”而服务的，“艺”只是无关紧要的陪衬。而且，由于声音条件的限制，摹拟生活的深度和广度也很有限，题材和手段也必然日益贫乏。特别是明清以来，资本主义经济从萌芽到发展，社会生活急剧变化、日新月异，远远不是喉舌、嗓音

所全能描摹的。于是，生活的要求和技术的难度形成尖锐的矛盾。加之为了表演方便和引奇斗胜，在演员和听众之间设置的那道帷幕，也必然随着新鲜感和神秘感的消失，而益发成为交流的障碍。听众欣赏这种口技赶不上新兴的"话匣子"——留声机。"隔壁戏"的衰落乃是大势所趋、在所难免。后来一些记载里也记叙了这些艺人钻出帐来讨钱，人走散了、场子光了的凄惨情景。因此，至少在清末他们便又扔掉围屏、再次从帐子里解放出来。这就是所谓的"明相声"。前面《清稗类抄》里所说的口技，便不再标明它"围设青绫"的特点。这就是现代意义的"相声"的出现的先声。

光绪年间刊行的《燕京岁时记》里有这样的记载："像声即口技，能学百鸟音，并能作南腔北调，嬉笑怒骂，以一人兼之，听之历历也。"这显然就是走出围屏的"明相声"了。因为除"学百鸟音"而外，还增加了"嬉笑怒骂"的内容。躲在帐子里大概是做不到的。相声素有"万象归春"以及"明春"、"暗春"的说法。"明春"（明相声）是当着观众表演，就象今天的相声；"暗春"（暗相声）是"以青绫围，隐身其中"的口技。清末民初这段时间不少老艺人"明春"、"暗春"都会。正是走出幔帐开始注目社会生活，但仍保留"口技"技艺的表现。"春"就是"说"，"万象归春"就是无论"明春"还是"暗春"，都还要归到以说为主的语言艺术上来。因此，"相声"这一词语在清末虽还时而与"象声"、"肖声"、"像声"混用，但已经具有现代意义了。这就是它的喜剧性和叙述性。1908

年出版的英敛之《也是集续篇》里称相声演员为“滑稽传中特别人才”，并说：

> 其登场献技，并无长篇大论之正文，不过随意将社会中之情态摭拾一二，或形相，或声音，摹拟仿效，加以讥评，以供笑乐，此所谓相声也。该相声者，每一张口人则捧腹，甚有闻其趣语数年后向人述之，闻者尚笑不可抑，其感动力亦云大矣。

这里，“说”的形式、“逗”的内容、“学”的手段已经完全具备并熔于一炉了，正是相声成熟的标志。

“唱”——艺术手段

民间艺术大都是逗笑的艺术。相声在孕育过程自然要受到它们的影响，就是在形成前后也要大量地吸收它们的营养。清末以来，沿海城市畸形发展。天津、北京成了戏曲、曲艺荟萃、发祥之地。诸般技艺云集于此，各色名家争相竞技。尤其天津几乎成了吸引市民艺术的“磁场”。昆、梆、乱弹，蜂拥蝶舞；曲艺、杂技，花样翻新。没落的地主、失意的贵族、乍兴的资产者，以及由农村流入城市的码头工人、商店店员、小商贩、自由职业者等等，形成了市民阶层的复杂成分。也影响了市民艺术的畸形发展。相声在这种土壤和氛围中成长，自然要受到市民艺术的浸润。首先，就是吸收它们逗笑的艺术手段。比如，莲花落这本是“乞儿行乞之歌”，早在宋代即已流行。清末以来更是分蘖、繁衍，一树千

枝。做为"数来宝"，它那种合辙押韵的形式、即景生情临时编词的手法，都为相声的韵诵和歌唱提供了武器。莲花落的另一分枝——"什不闲"，后来发展为"彩扮莲花落"——现在评剧早期的形式，它那种调笑逗乐的手段也自然启发了相声。"什不闲"在演唱之前有一"前脸"乃滑稽人物，往往充当"报幕"角色，不仅在介绍演员时抓哏逗趣，在演员演唱时也时而穿插、评论，出出进进于演员演唱的情节内外，这一"前脸"显然成为相声注目的对象。再如："八角鼓"这种曲艺形式，虽相传为清末八旗"子弟"所创，但也在市民阶层中落地生根。这种形式在演唱时，演员之间往往插科打诨，甚至还在伴奏身上找笑料，它们的"说口"——在叙述、评论时"使砌"的手段，相声艺人是绝不放过的。据说有许多"八角鼓"演员都兼说相声，有的后来甚至还改行专说相声。传统相声中有许多富有文彩的"文哏"作品，相传即来自八旗"子弟"。另如"双簧"——实乃"口技"之一种，也丰富了相声的"学"和"唱"。"双簧"表演时两人一前一后，前面"发科卖相"，后面"横竖嗓音"。通过前面动作与后面语言的配合，产生滑稽可笑的情态。实际是"隔壁戏"的变种。相传"双簧"曾一度包括在相声之内，成为演员必会的基本功。再次，如"滑稽二簧"也是在京戏乍兴、"二黄"风行时，由摹拟演唱而歪学歪唱产生的一种逗笑手段，如此等等。不消说艺术，就是活跃于"江湖"之中的种种"生意"，相声由于整日与之为伍，它们那些招徕观众的手段，如"变戏法"、"练把式"之流，如何铺张言辞故弄玄虚，如何关键之时巧卖关子，如何



索钱之时粘住观众等等，都是相声演员潜心领会、偷艺学技的绝好机会。

相声的唱有两种：一是“正唱”，一是“学唱”。“正唱”是相声本功的唱，反映这一形式无所不包的“杂戏”特点。这蕴有久远的历史。无论秦汉的俳优、唐代的参军、宋代的滑稽，都在语言调笑的同时杂有演唱的技艺。清末民初，相声演员“撂地”演出时，也往往以唱为手段，制造热闹气氛，以便招徕观众。多半唱流行的俗曲、小调。“太平歌词”便是他们

经常采用的一种徒歌形式——有腔有调，但近于韵诵，演唱时往往一边手捻白沙撒字，一边配以“太平歌词”。“白沙撒字”是一种古老的文字游戏形式。宋代文献中即有记载。以汉白玉细末颗粒为原料，以地面为“纸”，以白沙为“墨”，捻成别具一格的文字和图画，并由此引出一些科诨和唱词。请看下面一段：

“一”字儿写出来一架房梁，
“二”字儿写出来上短下横长。
“三”字儿写出来“川字”模样，
“四”字儿写出来四角四方。
“五”字儿写出来半边俏，
“六”字儿写出来一点两点三点一横长。
“七”字儿写出来凤凰单展翅，
“八”字儿写出来一撇一捺分阴阳。
“九”字儿写出来金钩独钓，
“十”字儿写出来一横一竖在中央。

手写嘴唱、随写随唱，从“一”到“十”再翻回来添笔改字、增加情趣：

“十”字儿添笔念“千”字——赵匡胤千里送京娘。
“九”字儿添笔念“丸”字——丸散膏丹药王先尝。
“八”字儿添笔念“公”字——姜太公钓鱼保文王。
“七”字儿添“白”念个皂——田三嫂分家打过皂王。
“六”字儿添笔念个“大”——大刀关胜美名扬。

“五”字儿添笔还念“伍”——伍子胥打马过长江。

“四”字儿添笔还念“泗”——泗州城的济小堂。

“三”字儿添笔念个“王”——王祥卧鱼孝顺他的娘。

“二”字儿添笔念个“土”——土木之工属丁郎。

“一”字儿添笔念个“丁”——丁郎寻父美名扬。

如果说“正唱”还拖着相声孕育时期“百戏杂陈”的一条尾巴，那么“学唱”则是纳入相声——笑的艺术轨道，由“正唱”蜕变而成的一种自觉的艺术手段了。“学唱”的内容也是无所不包，但必须引人发噱。为了发噱就要夸张，既要神似传真，又要稍稍歪曲。清末以来，戏曲、说唱艺术勃兴，成为市民群众风靡一时的嗜好。于是，学高腔、学梆子、学京戏、学评戏等等就成为相声学唱的中心。有对一般戏曲唱腔和戏曲流派进行品评的“杂学唱”，如《戏剧杂谈》一类的节目。有就“梨园掌故”而敷衍的剧场风波和演员轶事，如《八大改行》以及后来的《关公战秦琼》一类的节目。还有以闹剧手法“拆唱”著名戏曲片断、带有一点戏剧性的，如《黄鹤楼》、《汾河湾》、《捉放曹》一类的节目。它们既有知识性又有趣味性，还有一定的讽刺锋芒。比如《关公战秦琼》最初只有这样一个轮廓：

豫省洛阳城西四十里，某富翁八旬寿辰，由上海邀京戏两班，演员共六百余名，每日两餐糯白米数石。迎寿之期，开戏名曰（亮箱）“跳加官”，毕。演《大赐福》。翁见各色行头一新，喜。次演《双投唐》。翁不解京戏，

大怒，唤班主至，令速换一出，再不合意，当下逐客令。班主恐另出再不满意，即请翁自选之。翁又问曰："汝班中有唱红脸的吗？"班主回答："有。"翁又问，"叫何名？"班主续答："红脸的即是关公。"翁令速演《关公战秦琼》。班主恐翁怒，速至后台，商之某红净扮演关公，某武生扮秦琼，各带四下手(即龙套)，临上场时，嘱打鼓老开"急急风"上。四下手跑过场，红净走过场同下，武生率下手如之。班主恐翁怒，急将二人推出场外，净哼生哈，打鼓老嘲之曰："你瞧哼、哈二将！"遂打唱。生净无法。净唱："你在唐朝我在汉！"生接唱："咱俩打仗为哪般？"净唱："教你打来你就打！"生唱："我要不打谁管饭？"

(见老玄坛《笑海》)

这个"富翁"后来就加在被人揶揄一时的山东军阀韩复榘父亲的头上，故事情节也越发敷衍、讽刺锋芒也更为犀利了。"唱"不再是游离于笑的艺术之外的单纯技艺，而是它反映生活、揭露矛盾、组织包袱的重要艺术手段了。

总之，市民艺术的兴起为相声提供了丰富的艺术营养，相声在吸收它们时又经过了自己的消化、沉淀、筛选甚至改造。于是，仅"唱"一项就有太平歌词、数来宝、双簧、戏曲、说唱等诸多门类，而"唱"的方法也有刻意求真的"学唱"和稍稍夸张的"歪唱"；叙述评论性的"杂学唱"和穿插情节的"小闹剧"等。这样，说学逗唱逐渐汇集和相互渗透，在经历

了漫长的历史岁月之后，终于在清末民初脱颖而出，成为一种独特的民族民间的喜剧性曲艺品种，相声——笑的艺术真的成熟了！

相声艺术的成熟

相声可溯之源虽长，可证之史却极短。前面我们已经提过，现代意义的相声见于记载是相当晚的。1908年出版的英敛之《也是集续篇》里称相声演员是“滑稽传中特别人才”。这里已经有了“加以讥评，以供笑乐”的“说逗”，也有了“或形相，或音声”的“学唱”，并且把它们熔为一炉有了“随意将社会中之情态摭拾一二的”现实战斗传统，以及“并无长篇大论之正文”的短小精悍形式。该书中还概述了当时流行的一段叫《大人来了》的相声。说是“大人来了，骆驼抱起来！”“大人来了，驴车赶沟里去！”“大人来了，把孩子摔死！”讽刺当时“威风凛凛”的九门提督大人过街，搞得人心惶惶、鸡犬不宁的情况。可见在此以前相声艺术已经定型成熟了，并且肯定还会有一批杰出的艺人和作品。但是，究竟何时定型、代表是谁却说法不一。在相声界艺人多半根据口耳相传，认为朱绍文（艺名“穷不怕”）为相声的“开山祖”。说法是清末同治、光绪年间因为“国丧”——皇帝死了，举国戴孝、八音遏密，全国禁止娱乐，艺人生活困窘。于是，曾经活跃于京剧舞台的丑角朱绍文改说相声。此后相

声艺术由他而兴、连绵不绝。这一说法乍听有理，细一品评却不无破绽。“国丧”固然是艺人改行的重要原因，但改行之前必先有相声流行民间，才有可能使朱绍文弃旧图新。同时，也是据艺人所传，和朱绍文同时说相声的还有“醋溺膏”、“孙丑子”、“韩麻子”等人，朱绍文与孙丑子还是师兄弟，而醋溺膏与韩麻子又各有路数，这就证明他们各自均有师承关系，朱绍文并不是相声艺术的“开山祖”，他至多是这一时期的佼佼者——一个继往开来的代表人物。

“穷不怕”和一代先驱

那么，比朱绍文更早的相声名家是谁呢？

北京大学图书馆所藏“车王府”唱本里，有一篇题名为《风流词客》的单唱鼓词。记叙的是同治、光绪年间以前在北京西城一带“撂地”演出的相声名家“马麻子”。由于这是一位“词客”记叙自己观艺的情况，因此并无具体作品内容和表现方式的详细描绘。但从字里行间我们已清楚地了解他是一位单口相声艺人。他的表演方式和古代“说话”艺术是一脉相承的。“破扇子”、“手巾”、“醒木”等道具，至今也还是说书艺人所必备的。尤其是他演出时那手中摇动的“拨浪鼓”，使我们不禁联想东汉说唱俑那副腋下夹鼓、一手持槌的滑稽、生动情态。开说之前“先打个‘诗篇儿’必是调寄‘西江月’，不然就是七言绝句的旧词章”的结构方法，也绝似宋元话本小说的开头。“紧接着闹个谢情凑凑趣，打个

'皮科'蹓蹓纲"的抖落包袱手段，更引起我们对宋代"说诨话"的遐想。关于他"谈古论今，如水之流"的本领，唱词中是这样描写的：

或说些君圣臣贤千载盛，
或讲些父慈子孝一门昌。
或说些夫和妇顺歌宜室，
或讲些弟忍兄宽悔门墙。
或说些朋友之交联一体，
或讲些师徒之道教同堂。
或说些文官武将怀忠勇，
或讲些智士愚人别圣狂。
或说些士农工商各守分，
或讲些渔樵耕牧不同行。
或说些高僧名道修行好，
或讲些才子佳人情意长。
或说些怨女痴男空抱恨，
或讲些义夫节妇永留芳。
或说些风花雪月实堪赏，
或讲些剑佩琴书趣不忘。
或说些离合悲欢真世业，
或讲些喜怒哀乐本天良。
或说些红炉暖阁称豪富，
或讲些白屋寒门耐苦伤。
或说些酒肆茶坊恶习气，

或讲些花街柳巷好风光。
或说些礼义廉耻修德业，
或讲些奸盗邪淫惹祸殃。
还有那锦上添花雪里送炭，
不过是人情的冷暖世态的
　炎凉。
好话之中必掺着趣话，
他呕得那古板之人都笑断
　了肠……。

这里的记叙或许不无夸张成分，但"象声马"涉猎生活之广、剖析生活之细却勿庸质疑。单口相声本就直接受说书艺术影响，往往以情节取胜，但情节必是喜剧性的，为组织揭露矛盾的"包袱"服务。唱词中说他拿手的节目《古董王》，就是这样一段笑话，至今仍保存在传统节目中。至于他摹拟——"学"的本领，词中更有维妙维肖的描绘。无论是"学老婆儿齿落唇僵半吞半吐"，还是"学小媳妇娇音嫩语不柔不刚"，"学醉汉呼六喝幺连架式，学书生咬文咂字忒酸狂。学怯音句句果然象八府，学蛮语字字必定仿三江"，他都能做到"装龙要象龙装虎要象虎"，而且总是在那热闹中间"逗笑儿打个'糠灯'煞了场"。"象声马"在当时不去私人宅第作"家档"，"也没有各处的茶园请一场"，说明此技并不是一开始就"撂地"的，私宅、茶馆都曾经是他们活动的场所。而从他专在北京西城一带活动的情况分析，其它地方或许也另有艺人各占一地同时在演出。象声马蜚声当时、派头十

足，唱词中说："也是他三生不畔的人缘好，刚一到就挤挤擦擦座儿满堂。边凳以外人无数，围了个风雨不透似人墙。"可见观众对这门艺术已经是相当熟悉、热衷的了。如此说来，他虽比朱绍文见于记载略早些，但也未必就是艺人传说的"开山祖"。

"象声马"早于朱绍文，但不是朱绍文的师父。关于他们的先辈，云游客《江湖丛谈》里有这样一段文字：

> 张三禄乃相声创始人之一，其后相声之派别分为三大派，一为朱派，二为阿派，三为沈派。朱派系"穷不怕"，其名为朱少文，因其人品识高尚，同业人不肯呼其为少文，皆称为"穷先生"，彼于场内用白沙土子，写其名为"穷不怕"三字。……虽称为朱、沈、阿三大派，沈二的门户不旺，其支派流传的门徒亦是不少，并无有怎么出奇的角儿。阿剌二的支派亦是和沈派相同的。如今平津等地，说相声的艺人十有七八是朱派传流的。

《江湖丛谈》是后人根据曲坛传闻编写的一本书，所述情况并不尽可信，但指出朱绍文前有师承却是正确的。前辈艺人玉（旗姓）小三说：

> 张三禄说单口笑话（即单口相声）最有名望，"活儿"非常出色，内容也净，也可以吸收妇女观众，当时十二文钱可买一斤面，他一天可以赚到二十五六吊钱。可见当时群众是多么拥护他。他常说的话儿有《贼鬼夺刀》、《九头案》等。

这是口头流传下来有关张三禄的第一份材料。张三禄在当时确是有名的相声演员。《贼鬼夺刀》等节目至今仍是传统相声名篇。但他也是改行说相声的，他的本功是唱“八角鼓”———一种有说有唱的曲艺形式。成书于嘉庆年间的小说《风月梦》里描述“八角鼓”的演唱风趣横生。手拿大鼓弦子的演员坐在中间，另一个手拿八角鼓的演员站在左侧，再一个演员右侧抄手站立。彼此之间插科打诨，穿插于所唱故事当中。实际是沿袭了宋代滑稽和说话艺术的传统，熔说、学、逗、唱于一炉，以说当先、以唱为主，吹、打、弹、拉中时时迸发笑料。张三禄或许即是其中善于逗笑的角色。《江湖丛谈》里说他：“仗以当场抓哏，见景生情，随机应变，不用死套话，演来颇受社会人士欢迎。”张由唱“八角鼓”改说相声完全可能。也说明这两种形式之间的密切关系。正是相声乍兴时吸收别种艺术，并不断争取别行艺人的明证。张三禄虽也不就是相声的“开山祖”，但比朱绍文和象声马更早却肯定无疑。他的艺术生涯至少始于道光年间，结束至迟也不晚于光绪初年，咸丰、同治期间当是他极为活跃的年代。应该说明，“开山祖”的提法其实是不科学的，特别是民间艺术不可能由某一艺人独创发明，至多是其中突出的代表或总其大成者。上面提到的三派，也只是聊备一说。阿刺二又名阿老二，原名阿彦涛，据说也是由八旗子弟玩票转为卖艺的。沈二名沈长福，一说为沈春和。他们以后都各有自己的传人。下面我们就着重介绍根深叶茂、本固枝荣的朱派代表——朱绍文(少文)。

关于“穷不怕”艺术生涯的最早记载，大约在同治末年《都门汇纂》的《都门杂咏·技艺》门里，有咏《穷不怕》一诗。题注：“其技以白沙撒字以博人赏。”诗是这样写的：

白沙撒字作生涯，欲索钱财谑语赊(发)，

弟子更呼贫有本，师徒名色亦堪夸。

稍后，光绪初年的《朝市丛载》也转录此诗。并在尾注中说：“白沙俗名白土子，或称白沙土子”。这就告诉我们，“穷不怕”在同治年间“撂地”卖艺，用白沙在地上撒字，并说笑话，很受群众欢迎，他那时已有一个名叫“贫有本”的徒弟，师徒一起演出，当时很有名气。可惜诗里对他的身家姓氏、技艺情况都语焉不详。

“穷不怕”何以以此为名？据说他在白沙撒字时，常常写出这样一副对联：

满腹文章穷不怕，五车书史落地贫。

这显然是在自嘲中言志。他家的门框上也有一副对联，上联是“无时不怕穷经皓首”，下联是“力精食志朱紫著身”，横批是“舌治心耕”。进一步说明了他的意趣，也隐含着他的姓名。关于他从艺的情况，傅惜华在一篇文章里说：“胜清咸同间，有最著名说相声者，艺名‘穷不怕’，朱姓，佚其名，京人也，向居地安门外毡子房。又擅以二手指捏白沙(俗名白土子)撒于地上，成双钩丈尺之一笔福、一笔寿、一笔虎等字。……蒙古罗王(或为醇王)极赏其艺，尝传至府中奏艺以供福晋之消遣，并月给赏赐以终其身。死时年逾七旬。彼又通京剧，曾为人说戏，或传武剧‘八大拿’即其所编。”看来

“穷不怕”姓朱是没问题的，他的宅内也有自题“聚𥻗堂朱”的字样。解放初期出版的《人民首都的天桥》里，有关于他传闻的记叙：

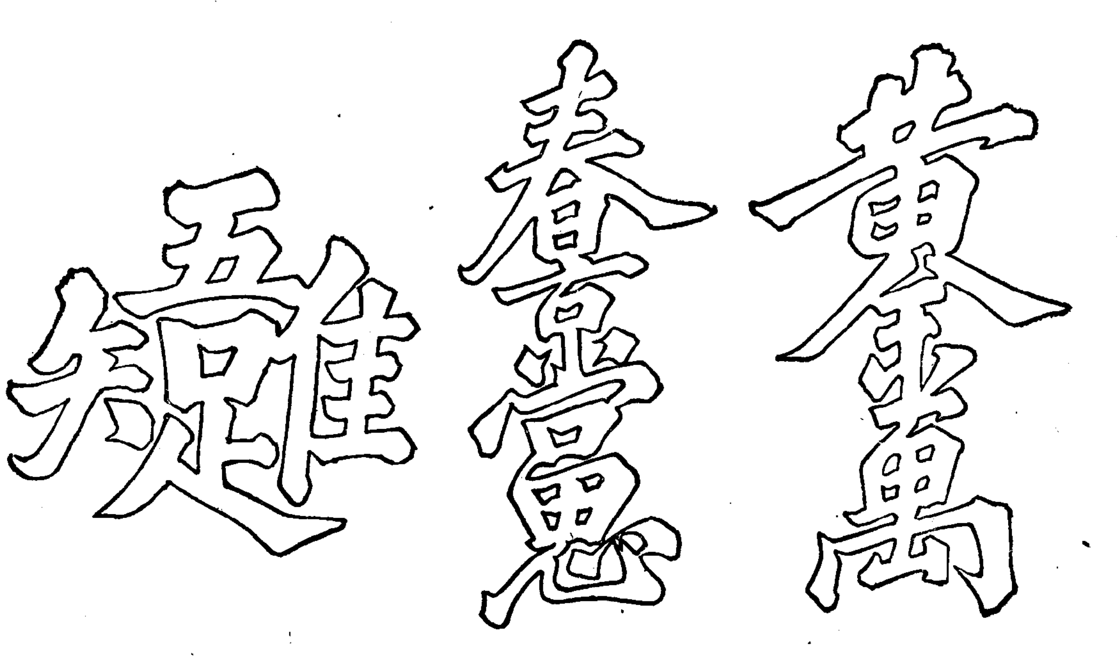
> “穷不怕”，原名朱绍文，汉军旗人。世居地安门外毡子房。幼习二黄小花脸，曾搭嵩祝成，因不能唱红，遂弃本业改习架子前脸。后来独出心裁，改为太平歌词，与说相声孙丑子为师兄弟。擅长用手捏白沙子，撒地成字。……他对京戏又有研究，时常教人唱戏，相传武剧中的全本“八大拿”是他编著的。他在天桥唱了多年，后来遇见了蒙古罗王，把他请到罗王府中，供给优厚，不让他到外边唱。庚子后他年已七十多岁，不久死去。

据此我们可知“穷不怕”即是朱绍文（少文），他也和张三禄一样半路改行，但不是说书、唱曲出身，而是京剧丑角。他开始“撂地”，而后才进王府供奉。他活动年代在同治、光绪期间，生卒年代大约在1829—1904前后。

“穷不怕”为什么改行说相声？其说不一。上文说他“因不能唱红，遂弃本业”。但也有说他才华横溢，在与著名生角程长庚合演《法门寺》时，朱演贾桂，在念状子一节即兴发挥，增加了许多噱头，遂被同行嫉妒，“白眼相加”，一气而改行的。当然，这也可能有“国丧”这一重要外部原因。朱从艺之时，历经道光、咸丰、同治、光绪四代，连年“国丧”确是事实，或许正是后人附会的一条理由？朱改说相声之前，曾一度改习“架子前脸”，它就是我们前面提到的“莲花落”的

一种形式，前脸近似京戏丑角，也以插科打诨为能事。从“前脸”转为相声，恰正说明这一新兴形式的生命力。

关于“白沙撒字”的技艺始于宋代的“沙书地谜”。是文字游戏的一种形式。艺人往往采自民间的“组字法”，利用共同的或者可以借用的偏旁，把几个字巧妙地组合在一起，如解放以前还在流行的“唯吾知足”、“春景当思”、“黄金万两”、“招财进宝”、“日进斗金”等等，既有汉字的形体完整，又寓有祝愿生活的妙趣。相声艺人在撒字时往往配以说唱以便吸引观众。据说朱绍文最擅此技。常常带着一小口袋白沙子，拿两块小竹板，夹一把大笤帚，在街市路口、行人聚集的地方，先用白沙子划一大圆圈儿，做为表演场地。然后单膝点地，一手以拇指和食指捏白沙撒字，一手拿两块长约四寸、宽约一寸半的小竹板击节，随撒随唱。那两块小竹板叫做“玉子”，“满腹文章穷不怕，五车书史落地贫”的对联也刻在这两块小竹板上。据说还有一副玉子，上刻“日吃千家饭，夜宿古庙堂。不作犯法事，哪怕见君王”的字样，也是朱绍文当年用过的。他撒字单个儿的也有，三五字联成词句的也有；有对联也有诗词。单个的福、寿、虎等还能撒成双钩，据说有一丈二尺大，往往大字之下再撒小字。先辈艺人曾亲睹他写的一副对联，上联是“画上荷花和尚画”，下联是“书林汉字翰林书”。不仅有拗口谐音的语趣，并且正念反念都有意思。和朱绍文同时代的“粉子颜”（又名沙子颜）就以撒字而得绰号。“粉子”、“砂子”即是撒字的原料。他常撒的一副对联是：“书童磨墨墨抹书童一脉墨，梅香添煤煤





爆梅香两眉煤。”据说也是朱的传授。字写之后一切科诨、笑话、掌故之类全由字义而出。或拆笔画形象比喻，或释音义节外生枝；古人、时事都是他组织包袱的材料。如：

二木念个林，戴宗问智深；

武松哪里去？拳打快活林。

一大变为天，文殊问普贤，

寿星哪里去？跨鹤上西天。

这里既拆笔画又引出人物故事，第一首首句由木木拼为林字，林字起林字落，末句仍归以林字。第二首首句由一大拼为天字，天字起天字落，末句仍归以天字。“词虽不工而俱有意趣”——其实这意趣也就使得词不工了。

有时还边撒边唱，所唱即取俗曲小调“太平歌词”，如撒“容”字时唱：

小小笔管空又空，能工巧匠把它造成，先写一笔不算字，再写一捺念成“人”。“人”字添两点念个“火”，为人最怕火烧身。火字头上添宝盖念个“灾”字，灾祸临头罪不轻。灾字底下添口念个“容”字，我劝诸位得容人处且容人。

文字游戏里隐含着劝世的内容，这正是相声成熟的反映。后来发展成《字象》，就不仅涉及时政，并且大胆讽刺了。《字象》是朱绍文的代表作，采用“一字、一象、一升、一降”的方式，先写一个字，说它象什么东西，做过什么官，为什么丢官罢职：

（甲撒一个“一”字）

甲　一字象擀面棍儿。

乙　做个什么官？

甲　巡按。擀面不是在案板上吗？这儿擀，那儿擀，哪儿厚擀哪儿，在案板上来回寻！

乙　因为什么丢官罢职？

甲　因为他心慈面软。心慈不能掌权，面软吃不了抻条面啦！

（乙撒一个“二”字）

甲　“二”字象什么？

乙　象一双筷子。

甲　您这筷子是白的？

乙　呵，象牙的。

甲　人家筷子一边长，你这筷子怎么一长一短呢？

乙　我这……我夹红煤球来着！

甲　呵？使象牙筷子夹红煤球儿？

乙　要不它怎么烧下一块呢！

甲　做过什么官？

乙　净盘大将军。

甲　为什么丢官罢职？

乙　因为它好搂！（搂钱）

甲　怎么？

乙　不搂，菜怎么没啦！

（甲撒一个“而”字）

乙　象什么？

甲　象个粪叉子。

乙　粪叉子五个齿呀？

甲　锛掉了一个。

乙　做过什么官？

甲　做过典史。

乙　九品典史？

甲　嗯，不！它点粪尿。

乙　因为什么丢官？

甲　因为它贪赃。

通过字的形象引出物的形象，再由物的用途生发出官职名称，从而把物的用途和丢官罢职的原因用谐音的方法

结合起来，巧妙地讽刺官吏的腐朽与贪婪。于是，撒字和相声的讽刺传统相结合：撒字因讽刺而更加生动丰富，讽刺因撒字而更加具体形象。这正是俳优以来讽刺战斗传统的继承和发展。

朱绍文的唱也很出色。"太平歌词"是"莲花落"的唱腔。《大实话》、《千字文》、《宝玉自叹》等是他的拿手节目。例如：《大实话》

庄公打马出城西，人家骑马我骑驴，一回头看见一个推车汉，比上不足比下有余。天为宝盖地为池，为人好比混水鱼，妯娌们相和鱼帮水，夫妻们相和水帮鱼。阎王爷好比打鱼汉，不知来早与来迟，劝诸公吃点儿罢喝点儿罢，行点德做点儿好那是赚下的。

这里有劝善思想，也有市民哲学，是那个社会世态炎凉的反映。再如另一首《不求人》：

天上下雨地下滑，
自已个儿栽倒自已个儿爬，
要得亲朋拉一把，
还得酒换酒来茶换茶。

另一类是纯属语言文字游戏的，并无更多思想内容。如《十八黑》除首句起令外，通篇不着一"黑"字，全以形象描绘。《千字文》、《百家姓》是把童蒙书编成太平歌词，也无讽刺意味。这类作品在以后传统相声中为数不少，如"三字同头大丈夫，三字同旁江海湖"；"三字同头常当当，三字同旁吃喝唱；皆因为吃喝唱，才落得常当当"等，都组织得精巧，

既有音韵美又有生活味儿。以说为主的段子，朱绍文流传下来的也不少。单口相声《老倭国斗法》、《乾隆爷打江南》、《假斯文》等，对口相声《保镖》、《黄鹤楼》，三人相声《四字联音》等据说就是他传下来的。《假斯文》可能还是他的原词：

……自从贴了告示以后，南来北往，男女老幼，士农工商，都来围看。可是这些人中，有识字的固然得心应手，从眼入口，从口入心，句句明白，字字清楚。那不识字的，也要假充认识，他便买了一个烧饼，一边咬着吃，一边嘴里动，仿佛在那里呜呜嚅嚅地念着。可巧又有一个不认字的，问他道："这是什么？"他一时回答不出，忘了自己，便冲口说道："这是烧饼。"那人听了不解："你数的是什么？"他说："那是芝麻。"那人急道："我问的是那黑的红的是什么？"他说："你问那黑的红的呀，黑的是糊了的芝麻，红的是豆沙馅子的记号呀！"

类似这种讽刺假斯文的笑话古代就有，这里把它更典型化了，当然是市民生活和市民情趣的反映。后来张寿臣说的单口《看告示》就是由此发展而来的。

综上所述，可以看出朱绍文是一个"说、学、逗、唱"的全才。他继承了相声的艺术传统，敢于把讽刺的锋芒直刺当时的达官贵人、世俗恶习，真所谓"或讽或嘻，皆中时窍"。他把白沙撒字、太平歌词等与相声艺术紧密结合起来，为相声里的语言文字游戏和唱开辟了新的途径。他不同于当时其他艺人，一味以怪诞动作和村野语言博人一笑，而是以庄入

谐、俗不伤雅，故而《江湖丛谈》里说他“谐而不厌，雅而不村，为妇孺所共赏。”他擅演单口相声，但对口也似乎从他而后才日益兴盛起来。

朱绍文有徒弟四人：贫有本、富有根、徐有禄、范有缘。贫有本是他早年的徒弟，已见《杂咏》，姓名不详，似无传人。富有根即传说的小贵，旗姓桂，同行尊称为桂三爷。徐有禄一名徐有福，或名徐永福，同行尊称为徐三爷，有传人。现今说相声的大多为这一支所传。范有缘或名范有禄，即传说的小范，乃有名单弦艺人范瑞亭之父，似无传人。据说他还能演生旦净丑，曾与英杰兰、连雨卿一起组过班。朱绍文之后艺人均有师承关系、有谱可查（见附表）。相声进入了它的成熟期。

承前启后的张寿臣

继朱绍文而后第三代“德字辈”的相声名家“八德”，是相声兴旺发达时期的八名杰出代表。他们的名字是：裕德龙、马德禄、李德锡、焦德海、刘德志、张德泉、周德山、李德祥，其中焦德海和李德锡尤享盛名。此时，相声已由北京而进天津落地生根，并逐渐扩及唐山、保定、济南以及东北各地，成为北方“什样杂耍”——曲艺和杂技中的重要形式，开始由“地上”走向舞台，不仅内容日趋丰富、节目数量陡增，各种形式也更加完整、定型了。“单口”已完全由笑话和评书中蜕化出来，成为具有个性特征的讽刺武器。“对口”

也日益繁衍，品种多样、色调各异。舌剑唇枪的“子母哏”、以说为主的“一头沉”、富于韵诵的“贯口”、利用方言的“怯口”、学唱戏曲的“柳活”乃至三人——“群活”等形式，都涌现出一大批代表作品和演员。这是相声上升时期，也是中国最为黑暗的年代。军阀混战的动荡生活，日寇入侵的血腥统治，都更加磨砺了相声的揭露和讽刺功能。半封建、半殖民的畸形社会和市民阶层的变态心理，更促使讽刺手段的曲折性和多样化，自嘲和荒诞、嬉笑和怒骂往往结合在一起，还时而流露些小市民的低级趣味。使这一时期的相声成为世俗生活的生动画卷。

焦德海(1878—1935)为辛亥革命前后至三十年代在京津一带颇负盛名的相声演员。他幼习竹板书，后拜魏昆志为师改说相声。是“八德”中活路较宽、见识较广、根底较深的一位。他敏于广采博取、善于改旧创新，许多传统作品经他之手都更见新意，往往凝聚着现实生活的世态炎凉。但在表现上他更喜欢荒诞曲折的手法，并不把自己对生活的义愤和不满直截了当地倾泻出来，而是“于嘻笑处包含绝大文章”。他的风格可以用“细腻”、“隽永”、“稳健”几个字概括。早期单双不挡，与刘德志合作后尤以对口见长。刘有文化，在净化语言、锤炼作品、丰富滋味等方面都给以他多方面的帮助。成为当时捧逗俱佳、珠联璧合颇有影响的一对。他的代表作品，单口相声有《五人义》、《吃饺子》、《假行家》等，对口相声有《打白朗》、《老老年》、《财迷回家》、《歪讲

三字经》、《洋药方》、《对对子》等。

《假行家》是至今久演不衰的传统保留节目。讽刺一个不懂装懂的"假行家"，如何帮助一个啥事也不懂的土地主"满不懂"经理药铺生意。故事集中发生在开张的头一天，有人买"白芨"，假行家不识药草，结果从菜市买了一只大白公鸡——"白鸡"充数；接着，又有人买"银朱"，假行家依然不懂，从首饰楼打来一颗白银珠子——"银珠"代替。紧接着又有人来买"砂仁"和"附子"，假行家以为是"仨人"和"父子"，竟把满不懂全家连他自己以及伙计统统卖了，引起一场骚乱，致使门外摆摊修鞋的陈皮匠进来解劝。我们看这最后结尾的一段：

"告诉您师傅，我算倒了霉了，花了两千多块钱，干了这么个买卖，请了这么一位好掌柜的，一开门儿，来了一位买两子儿的银朱，他让我花两块钱到首饰楼给人家打了两个大银珠子来！又来了一位买仨子儿的白芨，他让小徒弟花三块钱买一只白鸡来。赔俩钱儿倒没什么关系呀，这不是吗，这位来买附子，他把我们爷儿俩卖了；这还不算，这位来买砂仁，连他带这小徒弟还有我老婆仨人全卖！您说我们这买卖还怎么干哪？我们全得跟人家走，干脆，这买卖归你得了！"

皮匠一听抹头往外就跑，满大爷说："陈师傅，你跑什么呀？"

皮匠说："我还不跑哇？回头来个买'陈皮'的，把我也卖了！"

《假行家》手法虽很夸张却真实地反映了封建经济解体以后，市民阶层的两种不同类型：一个是肩不能担、手不能提，麻木、愚昧的废物——“满不懂”，一个是游手好闲、招摇撞骗，能说会道的废物——假行家。荒诞的情节依附于巧妙的构思。评书里那种详实的背景交代，在这里已经被突现的性格取代。“假行家”和“满不懂”是泛指的人物类型。一般笑话失于粗略的毛病，在这里也得到充分发挥，包袱的揭露性、批判性极强。

焦德海的对口相声以说为主，尤擅长语言文字游戏。他的《歪讲三字经》和古代的“曲解经典”一脉相承。《洋药方》也是古代“说药”的发展，运用一气呵成的“贯口”，指出对方的病症、病态、病源，还时而旁及世俗生活的社会病态，如病态的心理和行为等等，不无针砭时弊的用心。他的《对对子》也曾灌制过唱片。《老老年》和《财迷回家》则手法更为荒诞、思想也更隐蔽，但都曲折地反映了当时市民阶层的愿望和情趣。《老老年》在思想上更可取些，《财迷回家》在艺术上颇可借鉴。前者用夸饰“老老年”——古代神奇快意的生活内容，隐蔽地表现了“今不如昔”的不满情绪。在作者眼里古代的一切和今天都是颠倒的。不仅奇冷奇热，而且下雪即是面、下雨即是油，“大黄牛，仨制钱儿俩”，“大尾巴肥羊，两制钱儿仨”，甚至豆腐“白吃没有人吃”，掌柜的还要站在门口央求客人帮忙，掌柜的和伙计的关系也是颠倒颠的，说：“你们为什么管我叫掌柜的呢？你们也是人，我也是人，不过是我拿出点本钱来，你们不用叫我掌柜的喽！”这当然

是一种小市民式的“乌托邦”，对古代生活的向往中时而流露出好逸恶劳、贪图便宜的自私心理，以及由于对古代生活无知而产生的倒退观念。但毫无疑问，这里有对清明政治、太平生活的追忆，如垫话开头所说的：“乾隆年乾隆年，遍地都是银子钱。乾隆年，笑呵呵，一个制钱儿俩饽饽。”所谓“刀枪入库，马放南山”自然是对军阀混战、动荡不安现实的不满。但也有浓厚的理想化成分。物价日跌、应有尽有、人人平等的观念，当然是老老年所不具备的，实际是反映了这一阶层对未来的憧憬，不无积极启发意义。焦德海一生献身相声艺术，他曾培养了张寿臣等不少相声名家。死时有人赠“三句半”曰：“声誉至此日西斜，艺人班中优名列，妻子师徒难见面，永别。”

李德锡(1881—1926)是和焦德海同期活跃于京津一带的相声名家。他的声名响彻于民初以来的相声舞台。“万人迷”的艺名名符其实地反映了当时观众对他的热衷。他活路全面、功底很深，说学逗唱俱佳；不仅善于观察世态，而且善于摹拟再现，更且追求含而不露；表演时往往寓庄于谐、冷隽深沉，有“冷面滑稽”之美称。他幼时拜恩绪(后改名恩培)为师，十五岁又从师徐永禄，二十岁即名声大振。首先把相声打进曲艺舞台，与当时“鼓界大王”刘宝全等同台，并争得“压轴”(倒数第二)的地位。可以说许多传统作品经他之手，都有“化旧为新、点石成金”的效果。不仅擅演对口，单口尤为出色。还创作、改编了很多“垫话”。《大审

案》、《绕口令》、《交租子》、《文明词》等对口，据说即出自他手；单口如《宋金刚押宝》、《柳官上任》、《古董王》、《三近视》、《可古进京》等也是他经常上演的节目。早年他与张德泉（艺名"张麻子"）合作，"张谐李庄"咸淡见义，其拿手节目《豆腐堂会》和《粥挑子》一时有"粥李豆腐张"之称——二人互为捧逗、相得益彰。后期与其徒张寿臣合作，也"长幼相衬"搭配得当。李德锡堪称相声乍兴时期的一位巨匠。

李德锡的单口有浓郁的生活气息。夸张的手法和细节的真实往往结合在一起，使他的话路"瓷实"——有性格的逻辑和生活的依据。他的《柳官上任》本采自我国最早的一部笑话集——曹魏时期邯郸淳的《笑林》。情节梗概是这样的：

> 甲与乙斗争，甲啮下乙鼻，官吏欲断之，甲称乙自啮落，吏曰："夫人鼻高耳，口低岂能就啮之乎？"甲曰："他踏床子就啮之。"

这则笑话到了相声里，不仅繁衍了许多情节，丰富了人物纠葛，还增加了不少官场生活的描绘，柳官（一作柳罐）成了昏吏的典型。我们看他太太躲在一旁参加断案的一段：

> 老爷一拍惊堂木说："老道，和尚的鼻子是谁咬的？"
>
> 老道说："您不是问过了吗，是他自己咬的。"
>
> 老爷说："不对！他自己怎么能够得着？"
>
> 老道说："他不是站在凳子上了吗？"
>
> 老爷说："胡说，老爷我都上了房啦也没够着哇！"

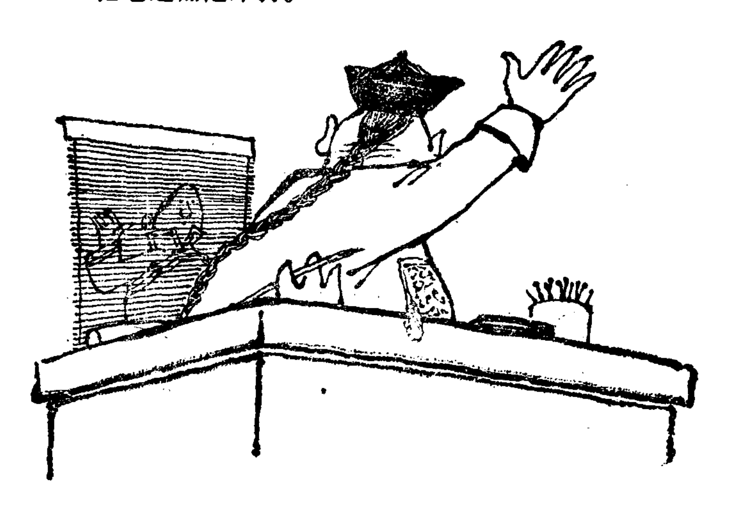
太太心想：嗐！你跟他说这个干什么呀！用手一拉老爷的衣服，冲老爷伸了四个手指头，这意思是打四十板子。

老爷回头一看："来呀，打老道四板。"

老道心想：老爷太恩典啦，闹了半天，才打我四板儿。自己往地下一趴，等着挨打。

太太心想：糟啦！我让他打四十，他怎么看成四板儿啦。噢，一个手指头算一板，要是伸五个手指头，哪就是五板，要把手一翻，那就是十板。又一拉老爷的衣服，伸了五个手指头，反来复去，一五、一十、十五……四十。

老爷回头一看太太的手翻来复去的，当时吩咐："把老道翻过来打。"



…………

太太拉住老爷直摆手。老爷心想：摆手是怎么回事？噢！明白啦。“来呀，给老道揉揉肚子。”

…………

气得太太冲老爷直咬牙，老爷一看，太太咬牙是什么意思？噢！“来呀，把老道的鼻子咬下来！”

太太急得都出了汗啦，冲老爷又咬牙又摆手，又指指自己，这意思是：我说的不是这么回事儿。老爷更糊涂啦：“来呀，你们别咬啦，让太太来咬吧！”

这就是后来被众多艺人加工改编的《糊涂县官》。集体性正是民间文学创作的特征，李德锡当是较早地把它立于舞台上的一个。

李德锡的对口相声，“说逗”类型的有《大审案》、《绕口令》、《卖对子》等，“学唱”类型的有《全德报》、《哭当票》、《交租子》等。《绕口令》是一种语言文字游戏，往往相互出题、彼此比赛口齿。捧哏的正说，逗哏的歪学。后者时常结结巴巴说不上来。据说李德锡能以假乱真：“他说不上来跟真不会说一样”——其实是他语言的节奏和舞台的感觉极好，因此有真假难辨之妙。《卖对子》比《对对子》更有讽刺意味。通过甲为乙和一般曲艺演员所写的对联，真实地描绘了当时艺人生活的窘境。如“人家过年二上八下，我除旧岁九外一中。横批：穷死为止。”是说人家过年两个拇指朝上、八个手指朝下在“捏饺子”，而我则九个手指在外、一个拇指戳眼儿地“蒸窝头”。自嘲里流露着对现状的不满。再如，

为大鼓女艺人写的对联："穿红挂绿献千娇慢动朱唇调新韵，着紫披蓝生百媚轻敲牙板唱旧歌。横批：老了完啦"，也很深刻地概括了一般女艺人不幸的一生。《大审案》则是通过谐音误会的手法，曲折地讽刺了当时官吏草菅人命、制造冤案的黑幕。虚拟当差的甲，以"老爷过生日，想找个堂会"为名，相约相声及鼓曲艺人去充当罪犯、以结公案。并规定老爷的忌讳是不许说"我屈"、"我冤"、"我不知道"、"我没看见"。于是，按照事先的密谋由老爷审案："抢过银行"被改成"找过同行"，"都在哪里窝藏？"误当做"住的哪个栈房？""翻出两杆'自来德'（手枪）"谐音为"说你会唱流口辙（数来宝）"，如此等等。闹剧的形式下隐藏着揭露的怒火，实际是对当时政治的批判。据说李德锡演出时还能摹拟各色人等、维妙维肖。

继焦德海、李德锡而起，成为承前启后、一代大师的是张寿臣（1899—1970）。他自幼随父张诚甫学说评书。十五岁拜焦德海为师，二十岁以后又与李德锡多年合作。在单口方面得利于李德锡，在对口上受益于他的师傅，打下了极为瓷实的功底。他敏于思考、善于学习，在相声舞台从艺时间很长，又恰值我国社会动荡不安的时代。历经了清朝、民国、军阀混战、日寇入侵、国民党统治和新中国建立等几个时代，饱尝生活沧桑，谙熟世态炎凉。因此，他的思想深沉、眼光锐利。自觉地把相声当做讽刺战斗的武器。他的作品深蓄简出、厚积薄发，极其充分又极其含蓄地触及了生活的本质。成为这一时期世俗生活的生动画卷。为相声贡献了

堪入文学之林的一批名篇。可以说今天流传下来的传统单口相声，大都经过了他的筛选、生发与锤炼，成为他艺术成就和艺术风格的代表。

张寿臣的单口相声多注目于畸形社会的变态生活——变态的心理、变态的行为、变态的人与人间的关系等等，通过鞭辟入里地剖析，愤怒地挞伐了旧世界的不可救药。他的《小神仙》即由一个江湖术士——相面的如何突然发迹入手，层层展示了那个社会一般市民朝不虑夕、命运难保的生活。"小神仙"的发迹是和他骗人的本领联系在一起的，也和那个社会"底层"愚昧、麻木的消极世态相关。《化蜡扦儿》是上层市民人与人关系的写照。封建的经济已经解体了，但封建的家庭关系却还虚伪地维持着。弟兄三人分去了一切家产，但唯一的老人——母亲却无人赡养。于是，女儿把自己的陪嫁——锡制蜡台化为锡饼，围在母亲腰上伪装金银，引起了弟兄之间"拜金主义"的丑剧。那些嫌弃老人的弟兄一时争当"孝子"——其实是在觊觎母亲身上的"财宝"。直至母亲寿终正寝这场丑剧才以"悲喜剧"的形式结束。"蜡扦儿"是变态心理和变态人物关系的象征。《贼说话》是写贼在偷东西时的变态行径：他居然说话了。不仅没有偷到东西，反而丢了自己仅有的一件棉袄。原因是他找错了偷取对象，或者当时已"大地鱼虾尽"——并无对象可偷。《娃娃哥》是天津独有的特产："泥娃娃"竟成了一个家庭的"兄长"，于是，有娃娃者置而不信，制娃娃者从中渔利，甚至那些"接引"泥娃娃的老道竟因此陡然而富！《巧嘴

媒婆》揭露媒婆的鄙劣行径，如何把各有残疾的男女说到一起；骗人者横行无阻，被骗者心甘情愿，正是那个社会已经腐烂发臭的特征！

张寿臣的揭露以细腻著称。他是冷静地“撕破”而不是狂怒地诅咒。请看《化蜡扦儿》开始，描写弟兄分家一段：

> ……到了分家这天，把亲友全请来，吃散伙面，房子一家分几所，银行存款均分，屋里的摆设、厨房的家伙，丁是丁卯是卯，一点不含胡。亲兄弟犯了心，比仇人还厉害：吃饭的筷子剩一根分三节儿；都分完了，多一个铜子儿，谁也不能要，买一个子儿的崩豆，仨人分，多一个扔房上。连鸡猫狗都分啦，可就是这妈没人管……。

这种细腻的“微观世界”，建立在对人情冷暖洞悉宏观的基础上。接下去再看母亲经过“伪装”从女儿家回来一段：

> ……儿媳妇一瞧，啃，这老婆儿开通啊！打腰里一掏钱哗楞哗楞直掉洋钱，三十子儿雇的车，给两毛钱甭找啦！这……
>
> 拉车的才要搀老太太，儿媳妇赶紧过来啦！
>
> “我搀我搀，奶奶您哪儿去啦？我正要接您去哪！我搀您哪！”
>
> 搀！搀可是搀，这手抱着孩子，那只手往老太太腰那儿摸去。

自此以后，儿媳们果然“孝顺”起来，但也都盼着老太太早日“归天”。果然，在弟兄们比“孝顺”、儿媳妇争“娴惠”之后，

盼到了老太太的归期。于是，“八仙过海——各显其能”，弟兄三人罄资借债、大办丧事，以期获得财产继承权。我们看当箱子打开、老太太遗物显现——那是一咬一个牙印儿的锡饼子时，弟兄们痛不欲生的丑态：

哭上没完啦！

街坊们纳闷呀！街坊们说：“这家儿什么毛病啊！妈妈咽气没哭，入殓没哭，摔丧盆儿没哭，怎么完了事哭起来没有完啦！过去劝劝。”

过来一劝。

“哟，要了命啦，您别劝，活不了啦，妈妈死了死了吧，这怎么活呀？”

“不是老喜丧吗？”

“老喜丧，这账没法还哪！”

《小神仙》以江湖术士——“小神仙”为焦点，网结了市民阶层各色人等，铺展了一幅世俗生活的生动画面。“小神仙”的“神气”来自他狡猾卑劣的市侩哲学，张寿臣正是把握了他市侩哲学的核心：势力、虚伪加上无赖。“小神仙”察颜观色、看人下菜，以奉送手相的方式抓住看客梦想发财的心理，把观众一层一层地吸引过来。他的“奉送”有威胁利诱也有恐吓、讹诈：

“谁要发财哪？嗬！这人财可大啦！现如今他还没有辙哪，打这儿一过去，七天哪，平地一声雷，陡然而富。可是内中有个小人暗算他，他不但不发财，而且要生气，回头我给他两句话，让他逢凶化吉。要什么不

要？等他应验之后，买包茶叶瞧瞧我来，我还许请他吃顿饭，交个朋友！还有一位呀要打官司。打官司啊，他可是败诉，我回头给他一出主意，几句话他就胜诉。”

为了紧紧粘住看客使他们上钩，他甚至不惜采取诬蔑和谩骂手段，说看客之中有一位“女人已经跟他变心啦，这个人现在准备抽身离开这里。”于是，谁也不敢走了，谁走就成了他说的人。但就在他准备进一步骗钱时，突然场外有人打架乱了起来，这正是看客乘机逃跑的机会。谁知打架的反而成为以后“小神仙”扬名的义务宣传员。原来是一个老头儿，手抱着一把宜兴壶往圈儿里挤，正烫着一个小伙子的胳膊，两人吵了起来。“小神仙”为稳住人群，立即给他们相面。说刚才说的那个打官司的正是小伙子，让他忍耐躲开“牢狱之灾”。然后又吓唬老头儿说：“老者……你这把壶出了古啦！今天、明天、后天这三天要摔呀！这三天要不摔你保存到第四天，就跟和氏璧一样——价值连城，赛过聚宝盆哪！可就怕你造化小压不住哇！”这正中老头的下怀，这把壶正是老头不离身边的爱物。为了三天之内不摔，他回家即寻找安全的地方。结果放在哪里也觉得不安全，最后在墙上掏了个洞把壶放在了里边。谁知邻居——一个“拉房纤儿的”掮客，因为仅有一身衣服，白天要穿戴整齐，晚上就一天一洗；洗后无处可晾，就准备在屋内搭一个竿。隔墙打钉子，一锤正好锤在老头儿的壶上，壶果然摔了。于是，老头儿和“躲过灾难”的小伙子同时为“小神仙”扬名，使他从此陡然而富。《小神仙》的中心情节也即由此展开。描写他如何因富

招怨，和他摊子后面一家药铺掌柜的矛盾。这个药铺掌柜同样是江湖医生出身，深知“小神仙”其中的奥秘。他穷极生疯，认为是“小神仙”夺走了他的生计。于是存心寻衅，请“小神仙”算卦，问他药铺何时开张。心想如果不灵就砸卦摊与“小神仙”同归于尽。这当然是“小神仙”的劲敌。以致他因为一时心乱失神，没问清另一个来算卦者的情况，就说人家丢的东西在屋里可以找到：炕席底下、炉坑里头、水缸后头、小抽屉里头……，其实，人家丢的是一头活驴。这就引出了豆腐房老头儿丢驴的故事：老头儿的驴半夜跑进了同一胡同的邻居院里。这是一个开车厂子的掌柜，平常靠“出租胶皮车”（黄包车）过活，同时还经常在家里设场赌博，因为生活无度，昏天黑地，车子卖光、生活拮据。恰好跑进来一头驴，虽明知是豆腐房的，也打算昧住良心，夜里拉出去卖。“小神仙”听说是驴，立即灵机一动，让老头儿马上去药铺买药吃。一则为了搪塞欺骗这个农民出身的豆腐房掌柜，另则，主要是为解他与药铺掌柜的燃眉之急——他已经“算出”药铺今天定能开张，开不了张就得把卦摊儿归人家。我们看老头儿买药一段：

> 老头儿进药铺啦。药铺掌柜的才要瞪着眼出来问他（指小神仙）：“你怎么还不收摊儿呀？”一瞧那儿来了个算卦的，一听怎么着？丢驴吃药！嗬！再瞧，这算卦的真进来啦，他不能出去啦，在栏柜里头这么一坐，故意不理他。老头儿从腰里掏出来两块钱来往栏柜上一扔：

“抓药！”

“嗯，药方子哪？”

“没方子。”

“什么药哇，丸药汤药？”

“全行。”

“我说你治什么？”

“丢驴。”

“丢驴吃药？老者，多大岁数啦？”

“七十二啦！”

“怎么活来着？”

“这是什么话！”

就这样一个是千方百计地抓药，一个是千方百计地不抓。一个因为愚昧，把找驴的希望寄托在吃药上；一个由于狡诈，把赌注赌在药铺不能开张上。经过几番纠缠，药铺掌柜决计以一剂泻药，报复老头儿，也同时报复小神仙。谁知这剂泻药，竟使老头儿意外地找到了驴：因为他内逼太急来不及上厕所，就在车厂掌柜家门口拉了起来。他蹲而又起的行动，使做贼心虚的偷者以为是在监视，他口中念念有词咒骂药铺掌柜，偷者以为是在骂他。结果老头儿刚回家，驴就被放了回来。偷者在放驴时并不心甘，扣下了驴嘴上的笼头。我们看结尾一段：

老头子一听驴回来啦，嗬，这精神大啦，靠着墙：

“好先生，给先生传名！老婆子，别管我，把驴拴上。”

“哎，当家的，驴可回来啦，笼头没回来。”

“啥？”

“笼头没回来。”

“不要紧，你把药给我煎上，吃二遍，吃完了我好门口儿蹲着去！”

他还要吃二煎哪！老婆子问：

“你还要命不要哇？你！这药我给你煎了一半儿你就拉成这样儿啦，你要再吃二煎，还活得了啊！”

老头儿一听煎了一半儿，给老婆子一个嘴吧：叭！

“你这不是耽误事吗！叫你全煎上你不全煎上，你要全煎上，连笼头也丢不了哇！”

《小神仙》通过一幅幅画面，为我们描绘了当时世俗生活的风情：空虚复又愚昧的玩宜兴茶壶的老者，为了体面也为了骗人混迹底层“跑房纤儿”的掮客，凶恶近于变态的药铺掌柜、无品德无人情的车厂子夫妻，以及豆腐房老头儿麻木、无知却又憨厚、老实的形象。这正是那个世界由“聪明人、傻瓜和骗子”组成的奇形怪状的“社会相”。《小神仙》夸而不诬、奇中有理，每一个人物都有他的性格和生活依据。荒诞的情节以变态的生活为基础，偶然性的种种际遇，生动地反映着那个世道是非混淆、人妖颠倒的现实。这个作品的生活容量，绝不是情节本身所能说明得了的。没有如茧抽丝、如笋剥皮的深刻笔触，没有对世道沧桑、人情世故的谙熟观察和独到见解，绝不可能取得如此完满的艺术效果。

张寿臣是市民文学的巨匠，他身处市民阶层却深恶市侩哲学，非但没有受到它们的浸染，反而极为清醒地批判它们。他的爱憎是极为鲜明的。在《贼说话》里他不仅塑造了一个似贼而非贼的“贼”的形象，而且塑造了一个“似富而不富”的相声演员“我”的形象。故事从“我”的一身“行头”而兼有数种用途开始：“走到街上，这就是便服；上哪儿去有应酬，这就是礼服；上台，这就是行头；睡觉，这是被窝；死了，它就是装裹。”——相声演员全“富”在身上了，家里则四壁皆空——“光炕席，任嘛儿没有！”但就是这样的城市贫民，也居然有贼来偷。当“我”和“我的老伴”刚刚入睡，就进来了贼。“我”因为家徒四壁十分坦然，很想看一看贼的愚蠢行径。但是，当贼摸到墙角，发现了唯一的一个装有四十多斤米的破坛子时，“我”不由紧张起来，因为那是全家的“粮台。”但很快就释然了，因为“我”并不相信“贼”能搬走那么重的坛子上房。而“贼”却自有安排，他贴近床边脱下棉袄铺在地上，然后再准备搬坛子倒米轻装而逃。这下顿时使“我”再次紧张起来。于是灵机一动，伸手将棉袄拎起盖在自己身上，当“贼”把米倒在原来的地方准备以棉袄裹走米时，却四处摸不到棉袄的衣袖，由纳闷而出声，因出声而惊醒了“我”的老伴儿。请看最后结底：

“嗯？”他出声儿啦！摸这头儿也没有，“咦？”

他这么一“嗯”、“咦”，声音挺大，我女人醒啦。女人胆小，拿脚直踹我：“快起来，快起来，有贼啦！”我沉住气啦，我说：“睡觉啊，没有贼。”一说没有贼，贼搭碴

儿啦："没有贼？没有贼我的棉袄哪儿去啦?!"

这个贼是"笨而不笨"的，说他笨，是说他居然找错了对象，跑到家徒四壁的说相声的家里；说他不笨，是说他居然能在家徒四壁之中，发现了唯一的一个米坛子，并能想出办法准备把它偷走。但他毕竟"贼而非贼"：没有偷成人家，反而被人家所"偷"——丢失了自己唯一的一件棉袄。但他确有"贼性"：坚信"贼不走空"的信条——只要把米偷走，哪管人家死活？不仅是一个技艺娴熟的"老贼"，更还是一个"狠心贼"！但他又终于失败了：尽管是"老贼、奸贼"，却违背了做贼的起码"常识"——说了话。于是，人们又不能不联想他做贼的原因：是他生来即贼，还是社会逼他为贼……。张寿臣的相声就是这样含蓄、蕴藉，简约的形象包藏着丰富内容！

对于世态炎凉，张寿臣有很强的阶级意识。他绝不棒打一片，而是极有分寸、极其准确地剖析一切丑态形成的社会根源，并不一般地追究个人责任。他似乎特别憎恶虚伪和自私，对于愚蠢和麻木以及剥削阶级强加给一般市民的精神枷锁，如吹牛撒谎的作风、颟顸僵硬的行为等等。他总是通过嘲笑善意地予以规劝。即使从一般民间笑话改编的单口相声里，他也要溶进更为丰富的现实生活内容。因此，他的"垫话"非常出色。如《属牛》、《二十四孝》、《携琴访友》等至今仍可独立成篇，往往从身边琐事、市井世情入手，自然而然地把人们引渡到旧闻往事，做到"寄趣事与前朝，发讽刺于当代"。他的《三瘸婿》说的是媒婆如何凭着一张利

为三个癞婿骗婚的故事，却从当时一般鞋铺生意经入手，说过去卖鞋的如何巧弄舌簧，你嫌鞋底儿厚，他说“走道儿不咯脚”；你嫌鞋底儿薄，他说“脚底下图轻”；嫌肥，“脚不受屈”；嫌瘦，“穿着利落，跟脚。”他的《杨林标》也是类似前边提到过的《五人义》一类的文字游戏内容。但也从一般世俗的虚情假意开始。说有一种人坐电车，“他先上去，上去他往里挤，挤到里边儿嚷：‘我这儿买票’。”其实在门口的朋友早已为他买了。洗澡哪？他脱得快，穿得慢——为的是磨蹭时间，让他的朋友早出澡塘付钱。吃饭，他则专在付帐的时候，没完没了地嗽口——等人付完钱，他才“争着”付款……。

张寿臣的对口相声也很见功力。除去浓缩着市井生活的冷暖而外，他更善于利用这种形式言是若非、舌剑唇枪的语言魅力，把讽刺矛头大胆地对准当时反动的统治阶级。在“五四”运动的影响下，他运用《字象》的手法创作《揣骨相》，通过曲折的相面形式讽刺了卖国贼曹汝霖、章宗祥、陆宗舆。说他们是“损骨头、没骨头、大贼骨头；残害同胞，吸尽民脂民膏；以外人为护符，卖国求荣，明知挨骂装聋。”反映了人民群众“除国贼，御外侮”的愤慨情绪，揭露了这群政客的卑劣行径和丑恶本质。他的《哏政部》以嘻笑的形式，挞伐了当时政府巧立名目、鱼肉人民，机构臃肿、冗员过多的官僚统治。“哏政部”是国会准备设立的一个官僚机构。理由是以“逗哏”——取乐来挽救当时江河日下的国运民风，这和在此前后流行的五花八门的“什么救国”、“什么救国”等等

怪说如出一辙。我们看“国会”所颁布的这一公事：

“立哏政部公事：为呈请教育部应分设哏政及遴员任命事：我国自古圣贤倡导教育，陶铸群伦，后诸子百家，争说立论，贯穿至今，我国文风世代相传已深。近欧风东来，国风日下，科学不振，实因哏学未见发达也……。为挽回我国文化不古，振兴精神，整顿风俗，辅助教育。办理哏政，提倡哏学，广见哏心，务取哏效，大展哏图，真乃全国大哏，天下满哏也！”

这其实是非常尖锐地讽刺了当时那种舍本求末、不抓根本，不推翻反动的阶级统治，而采取“补台”的各种糊涂甚至反动的救国理论。“哏政”是一种隔靴搔痒的虚妄，它无补于大厦将倾的各种危机，反而成为统治者营蝇苟狗、从中获利的绝好时机。果然，“公事”一发，即催相声演员“我”上任。而自称“哏政”知音的“小翠儿”，也投来“情书”：

“不料君竟婉辞，未免有负众望，更悖于妾心。当此世风不古，国运坎坷之际，唯望君出山就任，挽回颓势。大厦将倾，唯赖君一木之支；雾海夜航，唯赖君乘风破浪。如蒙见诺，妾不惜花容月貌，豆蔻年华，情愿倒赔妆奁，以身相许。”

这个署名小翠的“窈窕淑女”乃是所谓国会总长的小舅子！张寿臣大胆触及时弊，以相声形式表示政见，这在当时相声界是不可多得的。“九一八”事变之后，张寿臣忧国忧民，愤世嫉俗，经常在演出中谩骂蒋介石的“不抵抗主义”。并对吉鸿昌将军的抗日行动表示赞赏。因此而结识了吉鸿昌。

1945年8月15日日本投降，曾使他精神一振，感到富国有望。但他的希望很快又被国民党和美国兵的吉普车轮辗碎。1946年——即光复第二年他挥笔写了这样一首诗："今朝又逢八一五，抗战数年仍受苦；明年今日又如何？只恐全国成焦土。"还写了一首"打油诗"讽刺国民党"接（劫）收大员"："胜利之后财大发，沦陷人民皆可杀，飞来这些英雄将，爱住谁家住谁家。"1947年底，张寿臣改行说书，在天津北门外"宝和轩"，先说《清宫秘史》，继说《水浒传》，前后共六年。他为什么改行说书，在《回顾我的艺人生涯》一文中说："日本占领天津后，我精神上感到极大压迫，没有精神再说笑，当然生意也就随之下落。我留下胡子，准备绝迹舞台。但为生活所逼，有时也说一两场，不但听众觉着无兴趣，自己也感到索然无味。1945年日本投降，我又高兴起来，继续表演。谁知没有过了半年，国民党的老爷们胡作非为更使人伤心，于是我的情绪又行低落，感到前途没有一丝光明。"直至新中国建立，张寿臣才重新恢复了艺术青春，再次登上相声舞台，不仅在党的关怀下整理出版了《张寿臣单口相声集》，还纪录了一些自己创作和表演的经验，培养了一批学生。1970年张寿臣病逝，他是旧中国相声演员中一生从艺时间最长、结局最好的一个。他的相声艺术，特别是他的单口相声，至今也是后人公认的高峰。他不愧是相声史上继往开来的大师！

马三立和刘宝瑞

解放以前活跃于天津曲坛的有“五档相声”。他们是：张寿臣一档、常宝堃一档、侯宝林一档、戴少甫一档、马三立一档。张寿臣，我们在前面已经介绍过了。他虽然在师承上晚于“相声八德”一辈，但基本上与焦德海、李德锡等比肩继踵，当视为“八德”后总其大成者。他做为四十年代对口相声的代表不甚典型，常宝堃和侯宝林是此时的佼佼者。他们的艺术节奏和触角，反映了当时相声的发展趋势及倾向。这是相声枝叶纷披、一簇千花的鼎盛时期，也是由盛而衰、危机潜伏的转折时期。不仅节目滚雪球式地增殖，队伍也在分孳繁衍。相声已经牢牢占据舞台，除去成为“什样杂耍”的骨干节目，还有了类似“相声大会”式的专场演出。但相声和整个曲艺、戏曲舞台一样，在内战频仍、人心浮动的背景下，不能不受当时国风民情的影响。殖民地和商品化，一方面刺激一方面也在摧残着相声艺术。对于观众来说，及时行乐的情绪往往和对现实的不满夹缠在一起。对于演员来说，艺术的角逐和竞争之中，也不免染有投合世俗庸俗低级的成份。尽管有相声伊始，就有对这门艺术严肃、正派的一派，和不严肃（或不够严肃甚至极不严肃）、不正派（或不很正派甚至很不正派）的一派，但两派之间又不可能是刀切豆腐式的一清二白，往往互有渗透和影响。“五档相声”只是一簇千花中之“五朵”，在他们前后还有星罗棋布的“一



簇”。由于常宝堃和侯宝林的特殊情况和突出地位，我们将在下面专章介绍。这里只突出评价马三立和刘宝瑞以及个别有代表性的演员或作品。

马三立(1914年生）是“相声八德”之一马德禄之子。马德禄是相声宗师恩培（原名恩绪)——“相声恩子”的门婿，是相声流派中讲究“文哏”——追求文雅、擅长语言文字游戏的一派。马德禄功底扎实、活路宽绰，素有“相声公司”之称。马三立门里出身，自幼就与父兄磋商技艺。他略有文化，是相声演员中难得的受过中等教育的一个。后又拜“八德”之一周德山为师，艺术视野更加开阔；并多年在“地上”实践，有着丰富的艺术经验。终于形成他独特的艺术风格，成为至今仍活跃在相声舞台上的极富个性特征的优秀艺术家。

马三立是一个性格演员。他从不一般化地在舞台上复述相声底本，也不象许多演员那样按照曲艺的一般特征，突出演员——叙述者的揭露、评论作用，运用第三人称的客观地位，正面、直接地抒发感情。不是的，马三立的相声多是第一人称的形式，“我”就是作品中的主人公，是作品讽刺嘲

笑的对象。马三立所针砭的多是小市民类型人物。他以自己敏锐的眼光和精到的分析，使“我”更具有小市民性格的特征。或者说，他是以自嘲的手法，用小市民的情怀和心理，去处理和对待周围一切事物的。在舞台上，他尽量把“我”演得活灵活现，而把批判的武器交给观众，让人们在笑声和思索中领会演员的意图。因此，他多以世俗生活为题材，讽刺的也多是他所熟悉的形形色色的市民习气。如吹牛撒谎、欺骗伪善、不懂装懂等。

在他的拿手节目《卖挂票》里，他自称“马喜藻”(洗澡)，是比谭富英还高一辈的“富连成”京剧科班的名演员。以至因为“我”的演出，而使唱对台戏的梅兰芳剧场冷落无人，“我”的空前盛况居然座无虚席，连站票、爬票、挂票都抢售一空。马三立的风格，用他自己的话说“是有一些手法，就是从话剧学来的。”这在他的佳作《黄鹤楼》里尤其突出。它几乎是一出闹剧，演员也近于角色化。自称“马叫官儿”——如同扑克牌中的王牌一样、无所不能的“我”，原来是一个不懂装懂、招摇撞骗的吹牛者。“我”扮演《黄鹤楼》——“刘备过江”的一段，居然自以为能地提出“带大审不带”——“大审”乃是反映明代官僚生活《法门寺》里的一段。进入戏剧情节以后，他又时而窜到《借东风》里，时而窜到《捉放曹》中，就是简单的四句台词，他也是一字不会，反而强词夺理：

甲　“主公上马心不爽”？

乙　啊。

甲　二句不够辙。

乙　怎么？

甲　二句是“发花”。

乙　谁说的？“山人八卦袖内藏”。

甲　够辙。

乙　多新鲜哪！

甲　三句我改新词儿。

乙　改新词儿？

甲　听我的三句。

乙　那可不成，改新词儿那怎么唱呀？

甲　原有的那不象话呀。

乙　谁说的？“将身且坐中军帐”。

甲　这是第四句。

乙　三句。

甲　四句哪？

乙　啊……合着一句不会呀？

甲　得得，已经都说出来啦。

乙　“等候涿州翼德张”。

马三立在舞台风度上追求朴实、自然、本色。他没有舞台腔，也从不怪声怪气，而是从生活中马三立本人的性格出发，在聊天式的、耳语般的亲切谈心之中，逐渐地、不露痕迹地进入他所讽刺的人物角色。因此，他喜欢把“垫话”搞得非常充分、细致，就以他自己的亲身经历现身说法，让你在似信不信之中对演员也对人物引起兴趣、发生好感。比如他后来编写的小段《迎春曲》，也是讽刺自我吹嘘、哗众取宠

的人。全段几乎并无情节可言，尽是对音乐知识的杂谈。诸如询问乙音乐伴奏用的小提琴叫什么名字，那种能松能紧的琴——他叫做“松紧琴”——其实是手风琴的作用云云，以及他喜欢用“卖破烂”的吆喝练声等等。观众还一直期待他所表演的“正文”，其实，“正文”就在他的“垫话”之中，已经把喜剧气氛造足了。直待他欲抑先扬、几次推却，不准备拿出他的杰作，而捧哏和观众又都信以为真、再三要求、非听不可时，他才在矛盾的高潮上急转直下，唱出了谁也难以想象却又谁都熟悉的市井童谣《打灯笼会》——原来，这就是他再三标榜的《迎春曲》。除去马三立的性格表现，除去他为显现、烘托性格而进行的谈天式“垫话”，这段作品的效果是别的任何演员也难以达到的。马三立似乎意识到了自己的特长，他不赞成开口就点题和“硬入活”。说他“讲究在上场之后，先说或长或短的几句话，为‘正题’搭桥，铺平垫稳，而后才引入正题。”他认为这样可以“先把听众吸引到演员身边，使听众在不知不觉中进入相声境界之中”。这是我国“说话”艺术的传统：“在宋元话本中有很多‘入话’的形式，象收入《京本通俗小说》的《碾玉观音》、《错斩崔宁》等话本，开头都是先讲一段有类似之处的爱情故事、公案故事，作为‘入话’，再引入主要故事情节”。他说：“我们马家说相声很讲求‘入话’的部分，重视民间说唱艺术中的这个传统。”

这一传统在马三立的相声里是得到了发展的。亲切的“垫话”不仅有助于演员过渡到人物之中，而且，那种浓郁的

现实生活气氛还极易与他所创造的荒诞的艺术情境形成对比，使观众清楚地体悟到：荒诞的情节和真实的性格之间，相互制约和彼此依存的辩证关系。马三立在艺术手法上追求荒诞离奇，这是因为他作品中的人物性格真实可信，他和观众之间的关系默契良好，观众支持并首肯他的夸张本领。他的荒诞手法，贯串在每一代表作品之中。《开粥厂》中的“马善人”自称“黄土马家”——由北京往北，“只要您见黄土地，那就是我们家的地”，这本身就是荒诞的。至于马家的“阔绰”更是无与伦比，别的不消说，“我那花园儿有六十多个小白桥”，“最小最矮的那个，也跟天津的百货公司差不多”。而河里的金鱼“赛过叫驴儿”，“蛤蟆秧子都跟骆驼那么大个儿……。”这位“善人”的施舍内容也非同一般。端午节的粽子大小不知道，只知道“每一个粽子放三十个枣儿”；中秋节的月饼不是“什锦”而是“什变”的——想吃什么馅儿，掰开一看就是什么馅儿；“螃蟹八斤半一个”是“定捞”的、腊八粥各种原料应有尽有，过年时还送每家一堂供果——用“贯口”铺排的方式侃侃而谈了供果的内容。马善人家的“挑费”每天“二十多亿”。我们看它是怎样结尾的：

甲　你算算，开开门的挑费二十多亿呀！

乙　得。

甲　今儿早晨没有早饭，这不是把棉袄卖了吃的饭吗！

乙　你不是施舍吗？

甲　是呀，打算这么舍，还没发财哪！

这样，荒诞的吹牛就把“马善人”的伪善一下子从天上拉到地下。他的《卖挂票》站票、蹲票、爬票的内容已经相当夸张了，还要用“挂票”的方式把夸张推到荒诞的地步。我们看这一段描写：

甲　“买票、买票，听马老板唱戏。”急的售票员直出汗：“各位实在没法儿，坐票、站票、蹲票，连爬票都卖啦！”“没法儿也得想。我们想听马老板的戏不止一天啦！一直没听过，这回为了听马老板的戏没盘缠，把生意都倒给别人啦！”

乙　嚯！真舍得呀！

甲　“我这戏瘾可发狂啦！你要不让我们听，引起神经错乱可得你负责。”

…………

甲　“没地儿怎么卖呀？”

乙　是呀！

甲　“卖挂票！”

乙　什么？

甲　挂票，挂在墙上听。

乙　象话吗？

甲　那比蹲票、爬票强多啦，又得听，又得看，外带谁也不挤谁。

乙　挂票也卖五十块一张呀？

甲　五十一块二毛五。

乙　怎么挂票倒多卖一块二毛五呀？

甲　钉子钱、绳子钱都得算在里头。

…………

甲　搬梯子，钉钉子，安滑车儿，串好了绳子，一头往腰上一拴，这头一拉："吃吃吃吃"上去啦！

乙　瞧瞧！

甲　"吆吆！不行！"

乙　怎么不行呀？

甲　在上头打转儿呀！

乙　那怎么办呀？

甲　"在我脚上再给加道绳子吧！"

乙　您说这叫受什么罪呀？

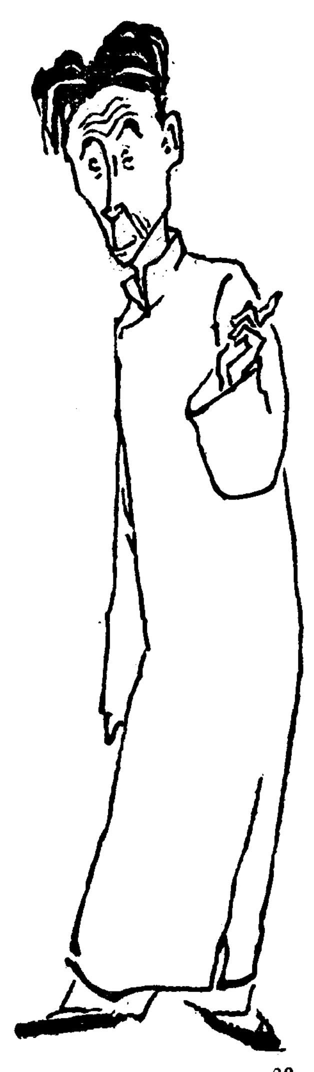
甲　"再加道绳子呀！您得再加一毛二。""行！我给两毛四都行。"

谁知这些如痴似狂的观众，正是马老板难得的"知音"。当"我"扮上戏以后，一张口不是京戏而是铁片大鼓的味儿，于是，坐票、站票、蹲票、爬票的观众全都一哄而散、离开剧场了。只有一百三十二位"知音"稳如泰山、一动不动。原来他们正是挂在那里无法行动的"挂票观众"！

荒诞，是喜剧艺术所特有的表现方法。马三立的荒诞，不仅有他真实的人物性格做基石，而且有许多生活化的细节做点染。如拉绳子时，"吃吃吃"绘声绘色的摹拟，挂上以后另加一毛二分钱的手续费，以及《开粥厂》里"马善人"把虱子放在别人脖子上的行动等等，都不是毫无根据地胡编

乱造，而是按照人物性格和情节发展的逻辑，把现实中不可能实现的在想象中给以展示。

马三立揣摩生活和驰骋想象的本领，在相声界颇为人们称道。他在舞台上也是“冷面滑稽”，从不嘻戏轻率。主要靠形象的魅力和语言的滋味取胜。解放以后，他致力于新相声的创作和表演。坚持发扬相声的讽刺特长。何迟同志的几个代表作，如《买猴儿》、《开会迷》、《今晚七点钟开始》、《高人一头的人》等等，都是经他再度创作立于舞台之上、久演不变的。他自己加工创作的作品如《公费医疗》、《讲卫生》、《孩子问题》、《精打细算》等，也都颇富生活气息和性格特征。



刘宝瑞（1915—1968）是和“五档相声”同期享名于曲坛的优秀演员。他幼时从艺于张寿臣，以单口相声著称。不仅继

承了乃师细腻、深刻的艺术风格，更注意从社会杂学、历史掌故、民间传闻和古代典籍中吸取营养。使他的作品详实、丰满，洋洋洒洒、纵横开合。他的表演也绘声绘色、声情并茂。1940年后他先后在济南、南京、上海一带活动，尤其在南京为时多年颇有影响。解放后返回北京，致力于单口的创作、整理和改编。《单口相声集》(1963年春风文艺出版社出版)就是他旧作和新篇的合集。

刘宝瑞和他的老师张寿臣一样善于讽刺之作。略有不同的是，他更多从民间笑话中掠取题材。他除去笑话中那些原始自然状态的痕迹，使它们尽量地和社会生活、阶级矛盾联系起来。他的作品在构思上，多利用反面人物动机和效果的矛盾，让他们“搬起石头打自己脚”——自己惩罚自己。他的《君臣斗》、《知县见巡抚》、《日遭三险》、《连升三级》、《解学士》、《珍珠翡翠白玉汤》等脍炙人口的作品，或是揭露了君臣之间的勾心斗角，或是鞭挞了贪官污吏的愚蠢贪婪；他把愤怒的鞭子，不仅指向统治阶级的个别人物，而且指向整个腐败的一群、一个从上到下相互勾结的官僚地主阶级。作者的讽刺锋芒是异常犀利的，由于他深刻地揭露了统治阶级本性，及他们之间沆瀣一气的规律，因此至今仍有一定现实意义。下面我们具体介绍一下刘宝瑞如何鞭挞这些丑类。

《日遭三险》描写一个县官上任以后不理政事，让当差替他寻找“急脾气”、“慢性子”、“爱小便宜的”三种人。作者有意在开始即巧妙埋下矛盾伏线：县官怀有极其自私的目

的，他想让“急脾气”为他“听差”——因为“急脾气”办事爽利；“慢性子”为他看小孩儿——因为“慢性子”看孩子不会让孩子受屈；“爱小便宜的”为他买东道西——因为“爱小便宜的”善于投机取巧。通过几番曲折果然找到了这三种人，县官为之一喜，观众也为之一笑，这就系牢了“包袱”的扣子。但观众万没想到作者对县官的批判是通过他自作聪明、自作自受的方式表现的：“急脾气”听差，结果把他扔在河里；“慢性子的”看小孩儿结果把小少爷掉在了井里；“爱小便宜的”去买棺材，结果买了个大的偷了个小的……。我们看这最后一段：

> ……他拿出二十两银子来！“找我钱。”掌柜的进柜房找钱去这么个工夫，他又拿了一个小的搁到那个大的里头啦，掌柜的找完了钱，他拿着钱，挟着一套儿两个匣子就回来啦。老爷那儿正叨唠哪：“买趟东西这么麻烦，半天还不回来！”这工夫他由外头进来啦，把匣子往地上一搁，老爷一瞧这气大啦！“你买这么大的干吗呀？”“老爷你甭着急，这儿还有一个小的哪！”老爷一瞧更火啦：“你买两个来干嘛呀？”“闲来置，忙来用，等大少爷要是死了的时候，咱们就甭买啦！”

《珍珠翡翠白玉汤》讽刺雇农出身的朱元璋，坐了皇帝之后如何食不厌精、脍不厌细——发迹忘本的思想。他突然想起当年在庙堂冻饿近死，一群乞丐朋友用烂菜馊粥救活他性命的往事。觉得眼下这些精肴美馔，都不如那个“珍珠翡翠白玉汤”受吃。于是颁下御旨、搜罗当年的乞丐朋

友，让他们在御膳房里为他再做一次。结果弄得皇宫内外臭气薰天、群臣上下忙不开交。当“珍珠翡翠白玉汤”端上来时，他已经觉到并非昔日之“美味”。但为了维持自己的尊颜，为了掩盖他当年并不光彩的历史，不得不强行咽下，并与文武大臣“同甘共苦”。且看最后“赐宴”一段：

……起先，这些皇亲国戚、文武百官们见汤端上来，这个味是酸臭冲天，心想，“甭说皇上，连我们都不能喝，这俩做汤的非千刀万剐不可。”可是现在一看皇上喝得还挺带劲儿，大伙吓愣了，赶紧端起来跟着也往下灌，有的就被这股子酸臭味勾得差点儿吐出来，可是当着皇上又不敢吐，怕有失仪之罪，没办法憋着气一口一口地往下咽，甭管怎么样，大伙儿总算把这一小碗汤对付下去了。

朱洪武一看，他们都喝完了，笑着就问：“众皇亲国戚，各位爱卿，孤家找人做的这珍珠翡翠白玉汤，滋味如何？”大伙儿赶紧起身谢恩，连声称赞：“味美，味美。”朱洪武说：“既然如此，来呀！每人再赐两大碗。”

《连升三级》描写一个目不识丁的“狗少”张好古，如何妄想当官而且居然做官并且“连升三级”的故事。张好古被相面的欺骗，抱着“金榜题名”的蠢念进京赶考。他懞里懞懂的行动，恰巧撞到当时声名显赫的九千岁——魏忠贤的马上。他自称要拿前三名，但怕耽误了考期的狂言，引起了魏忠贤的兴趣。于是，魏把自己的名片交他前去应试，为的是得进考场。谁知这张名片却被主考官误认为是魏的亲属。

张好古虽然一字未答却得了个第二名。考卷是主考官替他答的。张好古并不明白内中的缘由，也未去拜谢考官。更使考官坚信来势很大，反而巴结于他。魏忠贤得知消息也信以为真、刮目相待，以为他真是其才不凡。于是，文武百官、阿谀千岁，联名上奏，说他有“经天纬地之才，安邦定国之志，是国家的栋梁。”其实，还是企望通过张好古取悦于魏忠贤。果然，皇上批准让这一目不识丁的混蛋，进了主管文化的翰林院。以后魏忠贤过生日，文武百官送礼，张好古准备一付对联，但又不会写，就找同僚帮助。内中一人早就怀疑张好古胸无点墨，编了一副大骂魏忠贤谋朝篡位的对子，打算借刀杀人。张当然看不出，竟说“很好”，送至魏府。而魏也没来得及看，就收藏起来。我们看最后一段结底：

又过了几年，换了崇祯皇帝。在魏忠贤家里翻出来龙衣、龙冠。魏忠贤犯罪下狱，全家被斩，灭门九族，所有魏忠贤的人一律杀罪。就有人跟皇上说：“翰林院有个学士叫张好古，也是魏忠贤的人。”皇上说：“那也得杀！”旁边有一个大臣跪下了，说：“我主万岁，张好古不是魏忠贤的人。”皇上说：“怎见得哪？”“因为某年某月某日魏忠贤办生日，张好古送给魏忠贤一副对子，那词我还记着哪。上联：‘昔日曹公进九锡’，下联：‘今朝魏王欲受禅’。他把魏忠贤比曹操啦！说他要谋朝篡位，这怎么能是魏忠贤的人哪？”皇上说：“那不是啊？”“不但不是，这是忠臣啊！”“好！既是忠臣，死罪已免，加升三级。”

张好古的飞黄腾达看似际遇偶然，实际却反映了黑暗的封建政治。那考场上的弄虚作假、那官场上的趋炎附势、党同伐异，那上上下下浑浑噩噩的一群，都极其真实、生动、典型。混蛋只是混蛋，使这个混蛋陡然而起的不是张好古自己，而是上自皇帝下至考官的官僚制度。如此说来，张好古还不是侥倖发迹，而是“必然”成功——他的“成功”里潜藏着愤怒批判的烈火。

刘宝瑞的表演火爆、炽烈，善于使用声相。正如艺谚说的“装龙装虎我自己，一个人好似一台大戏。”他摹拟人物既细腻又夸张，善于把握人物行动的主要线条。如《日遭三险》中对“爱小便宜的”刻划就很逼真。当爱小便宜的拿了人家烧饼、没有钱又想吃芝麻时，我们看这家伙是怎样借和对面顾客聊天、说自己买了一所房子的机会，把芝麻一个一个放进嘴里的：

> ……“我跟你说也不明白，干脆画个图得了。”说着手指头往舌面上一刮，往桌子上一划：“你看，北房是三间。”芝麻全粘起来了，再往舌头上一放，芝麻全到嘴里了。“这边是厨房，这边是茅房……”他把茅房也放嘴里了！

刘宝瑞在解放以后努力从事于反映新生活的创作，他歌颂解放军战士、揭露蒋军腐败无能的单口相声《大水壶》、《神兵天将》等，都存感人至深的艺术魅力。对于对口相声他也精心研磨，不仅能逗能捧，并且也整理、改编、创作了不少作品。

“五档相声”之一的戴少甫和于俊波也是在津门曲坛轰动一时的演员。他们的代表作品《数来宝》成为四十年代每场必演、每演必响的拿手节目。这本是乞丐行乞之歌。多以即景生情、临时编词取胜。用一种流利连贯、合辙押韵的吟诵体，为行乞对象唱吉祥颂歌。天津沦为半殖民以后，乞丐遍地、流氓无产者横生。这种本来以艺行乞的方式，也更增加了流氓无赖的江湖气。戴少甫的《数来宝》正是根据这一社会现状，用相声的形式予以表现，既扩大了相声反映生活的内容，也丰富了相声的表现手法。但它没有更多的思想性，是属于娱乐性的节目。

在这一时期前后还有王长友、罗荣寿、赵佩茹、焦少海、刘奎珍、郭全宝、郭荣起等人。他们各有特长也各有自己的观众。王长友和罗荣寿都活路宽绰；刘奎珍很富创造性，他创作的小段儿《画扇面儿》讽刺不懂装懂、喜好吹牛的人，很富生活气息。这个节目演俗了以后，他又变换手法编了《补袜子》，也很有情趣。《补袜子》被别人学去后又编了《吃包子》。现将别人口述的《补袜子》，抄录于下：

甲　我最讨厌说大话的人，可是我们家就有一个。

乙　谁呀？

甲　我媳妇！笨极啦，什么都不会，可净说大话，我说：“咱们俩人结婚这么多年，你连一件衣服都没给我做过，还总说自己手巧。”“哟，那不能怨我呀！你没买布我拿什么做呀？”“好！

我就买布去，做个大褂儿得多少布？”“十四尺就够啦。”我出去买了十四尺蓝布。我说：“这大褂儿半年得的了得不了？”“你听你说话多损哪，做一件大褂儿哪儿用得了半年哪，仨月就行啦！”

乙　九十天哪！

甲　“好，我等你仨月。”过了一百多天，我才问她：“怎么样？大褂儿得了吧？”“哟，对不起！那大褂儿我给剪坏啦！坏啦没关系，能给你改。”

乙　改什么？

甲　“改个小褂儿。”“小褂儿还得仨月？”“用不了，俩月就行啦！”

乙　好嘛！

甲　又过了两月我问她：“小褂儿得了吗？”“小褂儿呀！对不起，我给剪坏啦，坏了没关系，可以改。”

乙　那改什么？

甲　“我给你改个兜兜！”我三十多岁穿蓝布兜兜哇？“这得多少日子？”“一个月就行啦！”过了一个月我又问她：“怎么样？那兜兜得了吗？”“哟，对不起，那兜兜我给剪坏啦！坏了没关系，可以改。”

乙　兜兜坏了改什么？

甲　“咱们补袜子！”十四尺布都补袜子啦！“这得多少日子？”“补袜子快！半个月就行啦！”

乙　这还快哪！

甲　过了二十多天，袜子补好啦。我一瞧，没法儿穿！

乙　怎么？

甲　都补脚面上啦！

再如郭荣起的《打牌论》用天津方言描叙了旧社会赌博成风的市井生活。昏暗的灯光、污浊的空气、空虚的精神状态、渺小卑琐的情怀，都在那牌桌上——在人物的对话和争吵中显现，成为那个将要死亡了的旧中国的写照。总之，在四十年代，相声已经把它的触角伸进生活底层的各个角落，深入微观世界，解剖每一细小的生活细胞。但我们也应该看到，相声的题材在不断扩大的同时，已经被狭窄的市民圈子套住，没有能再向其它阶层深入一步。而寻求刺激和开心解闷的小市民趣味，又在时时侵蚀着相声的肌体，在不同程度和不同方面影响着每一演员、每一作品，即使象侯宝林、常宝堃这样的名家，也不能不带有时代和阶层的烙印。这正是相声的转折时期。相声的新生和繁荣是在解放以后。特别是侯宝林等一代老艺人的成功，这主要应归功于伟大的社会主义新时代。

爱国艺术家常宝堃

常宝堃(1922—1951)是解放以前在天津最负盛名的艺术家、优秀的爱国主义战士。他和他的一家都为相声事业做出了突出贡献。他的父亲常连安（1898—1966）初学京戏，后流浪江湖，以“变戏法”维生，飘泊在河北省张家口一带。年仅六岁的常宝堃，自幼就挑起家庭担子，和父亲一起闯荡江湖。“变戏法”有所谓“说口”，是为招徕观众或向观众索钱时的一套言词。常宝堃聪明伶俐，“说口”中常有幽默的笑料，很受张家口人民喜爱。观众就以当地特产“蘑菇”为名，绰号叫他“小蘑菇”。他的父亲常连安也发现了他的语言才能，决定让他拜张寿臣为师改行学说相声。童声未退、年仅十岁的“小蘑菇”，从此就在天津相声舞台活跃起来。十六岁开始他和著名相声演员赵佩茹合作，一直到1951年他光荣牺牲在抗美援朝的朝鲜战场，当时年仅二十九岁。

常宝堃是四十年代相声演员中最有“人缘”的一位。这不仅由于他语言清新、节奏较快，很适合当时观众的欣赏心理。更主要由于他在艺术追求上，更注意和观众保持亲密无间的感情交流关系。他不是采取一般说书口吻，象有的单口相声演员那样，比较正经、客观地讲叙故事；也不象有的对口相声演员那样，把自己装扮成一种角色，或者用一种性格类型去再现作品中的一切。不是的，他就是“小蘑菇”

自己——一个幽默的相声演员。他是以自己的滑稽情态，去渲染、酿发作品的喜剧效果的。作品中的人物和事件都是半真半假、似虚若实——虚拟化了的，是一种“不必信其有，不必疑其无”的假定情境。“小蘑菇”就在这情境中活动，他也可以说是一个“丑角”——但又不是“小丑化”的。这自然和他的年龄有关，和他自幼从艺——早年踩着板凳儿上台和他父亲逗笑的历史有关，和天津观众看他成长、对他亲昵爱护的感情有关。但更主要的是，他自己调皮、诙谐、活泼机敏的舞台形象。他经常采取自嘲手法，但从不过分丑化自己，反而以他清新、风趣的风格，赢得了观众的钟爱。因此，他的节目多具“玩笑性”。比如《闹公堂》，说的是“我”因为唱戏而被一位“督军”看中，任命至“酱豆府”（腐）“棉花县”（线）当县长。“我”所找的三班衙役也都是梨园艺人：掌印夫人是名冠一时的“评戏皇后”刘翠霞，主管文案的是有名的莲花落演员清明泉，喊堂的衙役是卖药糖的，拉洋片的名艺人大金牙担任带堂，唱靠山调的负责掌刑，回事的是一个流浪街头的乞丐……。而所办之案也恰是艺人风波：唱京东大鼓的演员刘文斌，其妻——河南坠子名家乔清秀被数来宝演员张三调戏，于是引起一场“民事纠纷”。就在这公堂上，每个人物都施展起他们的技艺——唱起了自己的拿手形式，演出了一场令人捧腹的“闹剧”。这种“玩笑戏”中的人物当然是观众所熟悉和喜欢的。其实，它是借相声形式把当时观众热衷的诸般杂戏，用夸张的喜剧风格予以展览。既满足了观众多方面的艺术需要，又传达了当时艺坛的时

尚。“小蘑菇”——“我”的特殊身份在这里起到了穿针引线、制造气氛的作用。

常宝堃的相声以会的宽、使得活、活瓷实著称。会的宽，就是他说学逗唱俱佳。据说擅演的节目就有一百多个。他不仅善于说逗，学唱也不逊色。虽然他的自然条件并不甚好，但是他的学唱很有韵味。如当时流行的一些戏曲唱腔、太平歌词等，他都能唱得娓娓动听。他的说逗，我中有你、你中有我——往往是连说带逗，时常在和捧哏的玩笑、逗趣中，自然而然地进行叙说。使他的“说”活泼、自然，如同他和捧哏的一起与观众在聊天一样。他的“逗”也不摆出一副舌枪唇剑、咬唇斗齿的架式，而是象生活中一般语言节奏一样，由一个话题不露生色地转入另一个话题。他善于表演“贯口”，如《报菜名》、《地理图》、《大保镖》等都是他的拿手节目。但是，它们的语势不象一般艺人那样夸张，既不象“舞台腔”也不是“江湖口”，而是一种紧而不迫、快而不乱的口语节奏。他的语言文字游戏节目，如《打灯谜》、《新灯谜》等，也都极其朴实、本色，不仅在表面的语言趣味上，更在人物的形象和生活的气息上动人。使得活，当然是会得宽的必然结果。反映他在艺术上已相当成熟。他的每一个节目都不是拘泥于原型、一成不变的。往往是大拆大改，把几个节目组接、合并为一个节目，以便突现节目的精华和他个人的风格特点。即使如此，他在舞台上还时时根据剧场和观众情绪的变化，即兴发挥、现挂包袱。比如，他说的《送妆》，开头就是《卖玉器》的垫话。这本是以第三人称形式，

讽刺"我"的亲属穷极无聊、狼狈受窘的一段节目，思想内容并无甚可取之处。常宝堃在和赵佩茹的合作中，只取其中一节做为引渡，把自己的窘况做为当时社会生活的缩形，这就减弱了拿穷人开心的印记。"我"是为了应付"礼尚往来"，才去参加人家喜庆宴会的，请看：

甲　……我要送礼，我给人家送少了行吗？应当送一百块钱礼，给姑娘买点压箱的东西，可我哪儿弄这一百块钱去？没办法了，当当吧！您说得什么东西才能当一百块钱呀？

乙　那得值个千八百的才能当一百块钱。

甲　旧的不行，我卷了一卷新的。我当去了，到了当铺，不要。

乙　什么？

甲　炕席。

乙　是不要。

甲　我想还有什么呀，我没有值钱的东西，上我们姑奶奶那儿借去了，到她那儿也没钱，他说："我这有点儿东西你拿去吧，皮货。"

乙　嗳，皮货值钱，分什么筒子。

甲　灰鼠！那真是三性鼠。有这么长的毛头儿，库缎的面儿，没上过身儿，有十成新。我一想：这行。拿到当铺，我说："您给我瞧这个。"他接过去也没细看，"不要！"我说："您给少写！""不要！"多气人呀！

乙　真可气！这么好的皮袄他不要？

甲　不是，要是皮袄他就要了。

乙　呒，皮马褂？

甲　不是！

乙　呒，斗篷？

甲　不对！

乙　什么呀？

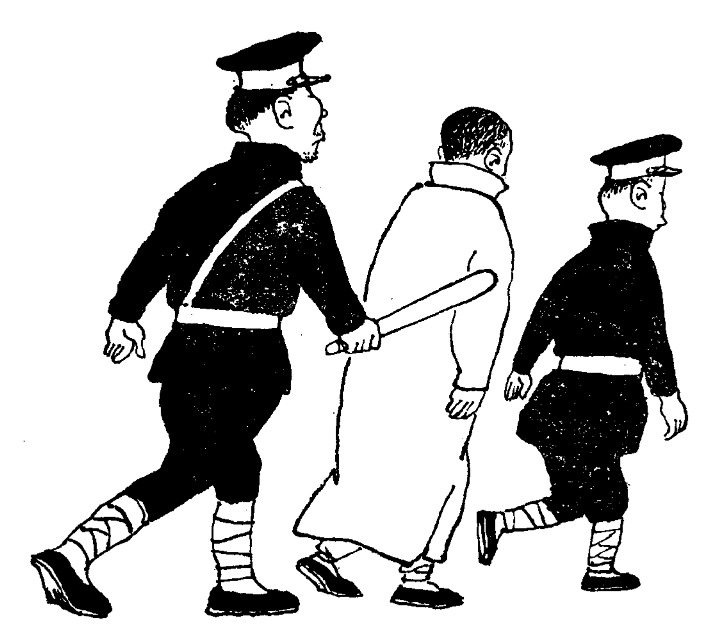
甲　耳朵帽儿！

这里虽仍有“恶作剧”的痕迹，但由于“礼尚往来”的规定情况，人物行动就不是那么贫俗可厌了。

“活瓷实”，是说他的台词准确、动作准确，语言的“口锋”和节奏也极其准确。这当然是他勤学苦练的结果。他的弟弟常宝华在《回忆我的大哥宝堃》一文中说：“那时他整天忙碌着赶场演出，时间很紧。每天一大早起来便冲着墙背诵贯口活，练吐词咬字，睡觉前叨咕着台词，走路也想着台词。他在电车上背词儿，不知有多少次坐过了站。有时候，吃着饭停下来，凝神思索着，筷子掉在桌子上还不知道。妈妈理解地说：‘宝堃，先吃饭，别背词儿了！’由于过度的劳累，又不懂科学的发声方法，他的声音渐渐沙哑了。有一次，我亲眼看见他吐口白沫带有血迹，我喊着：‘血！’他若无其事地笑着跟我说：‘话过千言不损自伤嘛！’‘干咱这行，要学惊人艺，须下苦功夫啊！’”。瓷实和活脱正是辩证的统一，没有扎实的基本功就活不起来，而活脱又不露卖弄技巧的痕迹才是艺术上的炉火纯青。

常宝堃正当盛年即离开了人世，但他却饱经了生活的沧桑。他的童年是在饥饿和痛苦中度过的。当他年仅六岁就随着父亲在张家口外“变戏法”的时候，经常冒着凛冽的寒风，“光着突露肋骨的小脊梁表演‘翻膀子’，两手攥紧一根小棍儿，从前胸硬掰到后背。他的小脊梁冻得发紫，小脸儿冻僵，小嘴儿索索发抖。”以至于引起观众的同情，甚至有人质问他的父亲：“这是不是你的亲生儿子！”而常宝堃则翘起大拇指说：“这是我的亲爸爸，没错儿。”他的话引起人们辛酸的笑声，也催下了父亲伤心的眼泪。常宝堃成名以后，经济上虽得以糊口，但却常遭地痞、流氓和反动势力的勒索、敲诈和欺侮。形形色色的苛捐杂税，不知名目的种种开销、莫须有的许多罪名，防不胜防的种种暗算，使他对那个社会越发不满，不得不拿起相声这一武器抒发他的积怨和愤怒。在抗日战争时期，他曾因编演相声节目触犯了日寇、汉奸和伪警察而两次被捕，一次遭受毒打。

第一次被捕是在1944—1945年间，日寇为了强化侵略战争，有所谓“献铜献铁”运动。目的是为了进一步进行血腥的掠夺，以补充他们本国军需原料的不足，同时，也是为了控制沦陷区人民，使其“手无寸铁”以镇静其相当紧张的神经。所谓“献”当然是“掠”的同义语。常宝堃当时演了一段传统相声《耍猴儿》。在这个节目里他即兴加上了一段“现挂”词句。因为耍猴儿要敲锣，他向捧哏的说：“咱俩耍猴儿的话，我得用嘴模仿锣的声音了。”捧哏的问：“你的锣呢？”他说：“我的锣献了铜了。”第二天他就被伪警察局扣



留。

第二次是在这以后不久，他演出了他二弟常宝霖编写的《牙粉袋儿》，这是一段集中讽刺日寇所谓“强化治安”运动的。兹抄录于后：

甲　干咱这行可不容易呀！

乙　干哪行有哪行的难处。

甲　咱这算吃张口饭的。

乙　我们一张口就来饭。

甲　家里还有几个张口的。

乙　都会说相声？

甲 那是等饭的。

乙 唉！就靠咱这张嘴，指身为业、养家糊口。

甲 所以这行经不住刮风下雨。

乙 “刮风减半，下雨全无”嘛！

甲 可唯独瓦匠这行，就盼着下雨，雨下得越大越好。

乙 怎么？

甲 谁家房子漏了，山墙塌了，他该有活儿干了。

乙 对呀，他就是干这个的。

甲 我们街坊小南屋儿，住着一家儿干瓦匠活儿的，一看下起雨来了，叫他们孩子：“三儿，跑一趟打二两去！”

乙 嘿！高兴啦。

甲 他那儿一边唱，一边儿喝着，我们一边儿愣着。

乙 下雨谁还听相声。

甲 就听“哗”，下大了！“咔嚓”！

乙 怎么啦？

甲 那边墙倒了！“三儿，再打二两去。”

乙 越喝越高兴啊。

甲 就听“哗”，可桶儿倒的大雨！“咔嚓”！

乙 又怎么啦？

甲 后边房塌了！“三儿，再来二两！”

乙 雨住了他该忙啦。

甲　就听“哗”，“咔嚓”！“哎哟！”

乙　再来二两！

甲　喝不了啦！

乙　怎么？

甲　自己的房子塌了！

乙　嗨！下大发了谁也受不了！

甲　这就是各有各的难处，您当我们说完相声就没事啦？

乙　从早忙到晚啊。

甲　晚上演完等散了场就十一点了。

乙　咱不得歇会儿嘛？

甲　洗洗脸，休息会儿就十一点半。

乙　都管我们叫夜猫子。

甲　走到家十二点半，叫开门一点半，升上火两点半，做点吃的三点半，吃点东西四点半，铺好了被窝五点半，钻进去大天亮又钻出来了！

乙　一宵没睡呀！

甲　我们小哥儿俩一早还得练功，对词儿。

乙　得排练啊。

甲　每天要赶几场演出。另外，什么看孩子、买菜、做饭、刷碗、洗衣裳、挑水、扫地、倒土、攥煤末子、挤配给面，这都得干。

乙　为了赚钱，累死为止。

甲　受累倒不怕，钱到手更为难。

乙　怎么？

甲　米、面一天一个行市，你知道什么时候涨价啊！

乙　那咱可说不好。反正有配给面，价也涨不到哪儿去！

甲　就是那混合面？里边儿全是麸子、黑豆、花生皮儿、白薯、土粉子掺锯末呀！吃完消化不好，我妈吃一顿一个礼拜没解大便。

乙　老人孩子，买点儿白面吃。

甲　咱不象人家有钱的，什么"金豹"的"三星"的方袋面，往家一扛就三十、五十袋的。

乙　你哪有那些钱啊！

甲　最多咱也就买上一袋儿洋白面。

乙　花上两块大洋。

甲　两块？你再打听打听。

乙　涨多少钱了？

甲　涨到五块、七块，"第四次强化治安"涨到八块一袋儿。

乙　嚯，穷人还活得了啊？

甲　他慢慢"强化"，你慢慢熬着呀！"第四次强化治安"八块钱一袋面，听说到"第五次强化治安"白面就落到四块钱一袋儿了！

乙　嘿！落一倍的价儿？

甲　不过，袋儿小点儿。

乙　洋面袋儿？

甲　不！牙粉袋儿。

乙　啊！

以后，他又编了一段《打桥票》，讽刺伪警察敲诈勒索老百姓的罪行。桥，指的是现在天津的解放桥，当时叫“法国桥”——因为在法租界内。桥上的警察对过桥的行人、车辆，极尽强取豪夺之能事。往往在桥头设一木箱，必须放进钱去才可过桥。或者，有什么东西——比如，车上拉的水果、蔬菜等等要给他们留下一部分。我们看最后一段：

甲　一看打老远过来一辆大车，赶脚的顺脖子直流汗。“站住！”“老总，您辛苦了！”“懂规矩不懂？”“懂，我还没赚着钱哪，这车白菜拉过去卖了才有钱哪。”“没钱啊？”

乙　放行了。

甲　“搁这儿两棵白菜吧！”

乙　白菜也要啊！

甲　什么白菜、辣椒、黄瓜、土豆、鸭梨、苹果、暖瓶、沙锅……。

乙　应有尽有，他怎么拿回去呀？

甲　好办，等快下岗了，过来一辆排子车，“站住！干嘛去？”“我……打桥票。”“别打了！”

乙　谢谢吧！

甲　“把这堆东西给我拉家去！”

这一节目非常真实地反映了当时警察的嘴脸，节目深受群

众的欢迎。据说，因此而引起了这群鹰犬的寻衅，他们竟跑到剧场非要常宝堃当面表演这节目不可，并把他毒打了一顿。在国民党统治时期，常宝堃还曾编写《改良数来宝》等节目，讽刺当时权贵奢侈无度的生活，同劳动人民饥寒交迫的情境进行对比也曾招来是非。总之，他代表了人民的情绪，自觉以相声做为斗争的武器，这在当时是极为难得的。因此，解放伊始，常宝堃就致力相声的改革、创新工作，他真如樊笼之鸟，一旦枷锁打碎就喜形于色掩饰不住自己内心的激动，如同重新获得了生命一样。抗美援朝战争开始以后，他主动报名毅然参加了第一届“中国人民赴朝慰问团文艺分团”，在隆隆的炮火声中不顾个人安危，为“最可爱的人”演出相声。直待他历尽辛苦，已经胜利完成任务、准备凯旋归国的前夕，突然不幸被敌人的子弹夺去了他年轻宝贵的生命，当时他还不到三十岁！常宝堃是相声艺人的楷模，他的爱国主义行动为相声史谱写了光辉的篇章。1951 年在悼念常宝堃烈士的殡仪活动中，天津人民无不伤心落泪，十里长街，人群如流，许多熟悉他钟爱他的观众都默默无言地自动加入送葬的行列，其场面实为艺术史上所罕见。常宝堃是天津人民的儿子，是祖国人民的儿子，他的一生给相声艺术带来了光荣和骄傲！

常宝堃一家都从事相声艺术。他的父亲常连安，除早年为他捧哏而外，以后又自己钻研单口相声，表演风格以火爆、爽朗取胜。他的二弟常宝霖、三弟常宝霆、四弟常宝华等也都享有盛名。尤其是常宝华创作甚丰，他的艺术成就

主要在解放以后。他的儿子常贵田颇有乃父遗风，是至今活跃在舞台上颇有影响的一位青年演员。总之，常宝堃一家是相声史上耀眼醒目、群星灿烂的一家。

反映世俗生活的传统相声

上面我们简略地勾勒了相声在解放以前发展变化的情况。应该说相声的成熟和早谢几乎是紧密相联、甚至是交织在一起的。这自然是由于畸形社会的背景和市民阶层的土壤造成。一方面，动荡不安的生活催发了讽刺艺术的繁荣；一方面，污浊恶劣的空气又窒息了相声艺术的发展。由于艺人生活圈的狭窄，由于市民阶层的复杂成分，由于那个特定时代部分观众对于艺术的“刺激性”需求，使这一形式在旧社会一诞生就严重的“先天不足”。而“五四”以来的新文化运动的春风，又几乎没有吹进市民文艺的艺苑，甚至还对民族形式采取全盘否定的虚无主义态度。特别是这种在当时被认为“鄙俗”的“玩艺儿”，就更没有新文学、文艺工作者染指，基本上处于自生自灭的状态。加之，市民意识的两重性：既有对统治者不满，又有在意识上与统治者妥协的一面，因此，在格调上始终无法摆脱小市民趣味的影响。但尽管如此，前辈艺人为我们留下的传统作品，仍然是“宝贝”而不是“赘疣”。虽然，其中相当部分糟粕与精华往往杂揉在一起，但精华仍然是它的主体、基干。至今仍有推陈出新、批判并继承的必要。

同所有的民间文学一样，传统相声有它的集体性、口头性、变异性和师承性特点，一般没有专业作者，也没有固定的文学底本，往往经过了无数艺人的实践，经过了观众的选择、比较，最后才成为臻于成熟的作品。前面，我们所提到的一些名家的代表作，也并不尽是他们个人的手笔，只是由他们表演或至多由他们进行了某些处理，其中凝聚的仍是几代艺人的共同劳动。因此，被保存下来的传统作品数字并不精确，据说有六百多段，但是解放后纪录成稿的仅三百段左右。而这其中内容也有重复或雷同，手法也间有彼此穿插和近似之处。

取材于现实生活的作品，是传统相声的主干。纵观三百多段篇目，不难发现近百年来中国社会、特别是沿海城市发展变化的轨迹。实际上，它是一幅社会生活的"风俗画"。如早期的作品多把矛头对准贪官污吏和封建军阀。其中对官府的腐败、官吏的贪婪、军阀的骄横和虚妄的揭露，是这些作品重要的思想特色。鸦片战争以后，中国沦为半封建半殖民地社会，相声在城市"底层"流传，这一时期的作品则集中揭露变态社会人们的变态心理，诸如阿谀奉承的恶习，敲诈勒索的伎俩，尔虞我诈的关系，醉生梦死的生活等，形成了一付光怪陆离的"社会相"写照。日伪和国民党统治时期，相声演员往往通过对他们自己生活的描绘，曲折地反映了帝国主义、封建势力和官僚资本主义给中国带来的历史灾难。旧中国是一个民不聊生、朝不保夕的社会，相声里散发的臭气，反映了旧中国的腐朽。

取材于民间笑话的作品，在传统相声里为数不少，它们大多被进行了积极地改造，割除了某些原始自然状态的东西，往往与当时当地的社会生活结合起来。比如对于愚蠢的讽刺往往以县官为"模特儿"，目的是曲折地反映现实生活里那些贪官污吏。对于自私和吝啬的讽刺也往往和现实生活的世态结合起来，揭示那种"无官不贪，无商不奸"的社会本质。对于虚伪的讽刺更是以尔虞我诈、你欺我骗的世态炎凉为背景。如《性急》与《火烧裳尾》的笑话，本来只写"急脾气"和"慢性子"两种人的性格特点，一个是火烧了衣服也不着急，一个是看见了"慢性子"的举动就突然发火。但在单口相声《日遭三险》里，却以这两种人为线索，着重写一个贪婪的县官要寻找这两种人（还有另外一种爱小便宜的人）为他个人的私利服务，以至遭到"搬起石头打自己脚"的后果。曲折地反映了当时人民对统治者的憎恶感情，讽刺锋芒和现实意义都更加突出。

有关文人的传说也是民间文学的一项内容，多半有些历史的依傍，往往是"事出有因，查无实据"，其情节和人物都经过了群众的改铸。它们一旦被吸收到相声里来，便被赋予了更为浓厚的夸张色彩，几乎毫无历史根据，只有再创作的艺术形象。比如孔子，在民间传说里有《孔子和采桑娘》的故事，描写他"在陈绝粮"的窘态，而在相声里则成了更为尴尬的人物。《吃元宵》嘲笑他如何把"一文钱一个"改为"一文钱十个"，不仅毫无廉耻地吃了人家的元宵，而且还摆出一付"温文尔雅"的样子。在《抬杠铺》里，对一个普通

"杠头"所提出的种种问题，他居然张口结舌、无言答对，说明这位"圣人"是并不那么高明的。

文化典籍的素材也经常被相声所吸取。它们不仅是被铺陈、演绎，而且常常被夸张、歪曲。诸如《批聊斋》、《批三国》、《歪讲四书》、《歪讲三字经》等，都是用"歪讲"、"曲解"的方法，巧妙地介绍这些著作，目的是制造笑料，反映作者机敏、智慧的眼力，常常嘲笑那些不懂装懂的人。《歪讲三字经》、《歪讲四书》等还反映了市民对这些僵死的经典嗤之以鼻的轻蔑态度。

取材于语言文字游戏的，多具有久远的历史传统。相声继承并发展了历史文化，如《打灯谜》、《猜字》等灯谜酒令，《对春联》、《金刚腿》等联诗对句，《吕林炎圭》、《江河湖海》等拆白道字，《抢三本》、《小孩语》等顶针续麻，都表现了汉语语言文字的魅力及相声演员的聪慧机敏，是一种有益的知识性、娱乐性作品。往往在发展中还尽量溶进一定社会生活内容，如《五人义》、《打油诗》等，就是在哑谜、十七字诗中穿插进朋友、兄弟之间的矛盾关系。

至于历史人物和历史掌故的作品多被吸收到单口相声里。它们近似一种艺术的"导体——一头结在有名有姓的历史人物身上，一头又被相声大量地夸张和敷衍。多是借历史的躯壳抒发今人的感情。如《珍珠翡翠白玉汤》中的朱洪武形象，就是今人形象地评价历史人物的表现。《连升三级》也是假张好古之名讽刺崇祯皇帝和魏忠贤一流。

传统相声是一块吸水力很强的海绵，是一个无铁不吸

的磁体。它在生活"底层"里存在，就千方百计地吸取各种营养，为壮大自己的肌体奋斗。纵观几百段传统作品，几乎每一段都有它素材的根源。由评书摘选改编的《山东斗法》、《江南围》、《硕二爷》、《古董王》，由戏法"说口"提炼而成的《俏皮话》、《反正话》，由市声生发而来的《学吆喝》、《卖布头》，以及摹拟、串演戏曲的《全德报》、《黄鹤楼》、《汾河湾》，乃至乞丐行乞的"数来宝"、浪迹江湖的"拉洋片"等等，都成为相声的题材、体裁、形式、风格等方面摄取营养的对象。

传统相声的思想价值，集中在它的揭露和讽刺传统上。其锋芒所向往往直指最高的封建统治者——皇帝。如《改行》描写在"国丧"期间，全国禁止娱乐活动，人民一律服"断国孝"。而艺人在此期间无法生活，以至连最出名的演员也不得不改行做小生意。作品生动地描绘了许多著名艺人弃艺改行的惨状，连著名京剧老旦也不得不去卖菜。他不会吆喝，又习惯了舞台的台步，只能用京剧唱腔来报出所有的菜名，当他已疲惫不堪时遇到了唯一的买主——一个要买他黄瓜的老太太，他撂下担子一抚肩膀感到无比疼痛，不由失声叫了一句京剧道白："苦哇！"谁知竟引起老太太误会："噢，黄瓜是苦的？不买了……。"艺人的遭遇是劳动人民痛苦生活的缩影，也曲折地控诉了统治者是如何践踏艺术。单口相声里有不少情节曲折、笑料横生的"大笑话"。它们多以娓娓动听的故事、含蓄的笔法，愤怒揭露了最高统治者及其党羽间的尔虞我诈、贪婪虚妄、昏庸无能的本质。《君臣斗》揭露了君臣之间的勾心斗角，形象地说明了仕途升迁并

无必然的根据，往往只是封建皇帝的一句戏言。《知县见巡抚》把那种在封建社会普遍存在的靠钱捐官的黑幕讽刺得淋漓尽致。且看题名为《属牛》的单口相声小段：

……京南有个保定县，后来改名叫新津县，这个县管十八个村子，十八个村子的进项连人家那零还不够哪，这个县进项小点儿，这就是知府生钱的道儿！知府不用去搂，叫知县搂去，给他往嘴里抹蜜。宁河县不是进项大吗，你要不运动知府，他把你调动了。这位知府把新津县调宁河县去啦，把宁河县调新津县来啦。新津县愿意啦，来个肥缺，那宁河县受得了吗？到这时候宁河县就得给知府送礼，可不敢送钱。一送钱落个贪赃，让御史一知道，全刷下来啦！怎么办哪？知府一年办两回事就得啦，办两个生日，他一个，他太太一个。到办生日啦，是他的属员都到班房那儿去打听：

"大人快办生日啦？"

"啊！"

"几儿几儿几儿？"

"啊，几儿。"

"大人想让我送点什么礼？"

"那我哪知道哇！你爱送什么送什么呀！"

"大人高寿呢？"

"五十六哇。"

五十六，送点什么合适呢？得想想，一想啊，五十六岁属鼠的，嗯，上金店给打个金耗子，金子是一寸见

方十六两啊，这金耗子一尺二寸，这一根尾巴一根条子都不够，俩眼睛两块钻石，五克拉八一个，拿这个金耗子往寿堂上一摆，知县得在旁边盯着，好让知府看见它。这知府到时候得上寿堂转悠转悠，理着小胡子，看看各样的礼物，一眼瞧见啦，要是份量轻，就是一层皮，就搁那儿啦！这一拿没拿动，看了看下款，一看知县在旁边站着哪，一拍这知县的肩膀：

"太好啦，太好啦，这个真可心，这个真可心！"

这就是告诉那知县："你放心吧，你那儿坐着吧，我绝不调你。"又说："这手工太巧啦！"

手工巧干嘛呀，他说那份量太大啦！

"哎呀，你怎么这么用心哪，你就知道本府我是属鼠的！哈哈，就打一个金鼠。好！用心！啊，下月太太生日，太太比我小一岁。"

弄去吧！小一岁，属牛的，你给他弄个金牛得多少钱哪！老百姓还活得了活不了?!

这种讽刺是愤怒的，又是不着鞭痕的。它以被讽刺对象自己的行动来展示其丑恶的灵魂。传统相声生长在旧社会，往往不采取直言其事、正面抨击的方法。常运用曲折迂回的手段。诸如我们前面提到的《字象》、《揣骨相》、《牙粉袋》等都是这样的方式。它们对于世态炎凉的揭露，也几乎触及社会生活的一切领域。如讽刺趋炎附势的《顺情说好话》、《扒马褂》，讽刺贪小吝啬的《守财奴》、《白吃侯》，讽刺吹牛撒谎的《说大话》、《画扇面》，讽刺江湖生意和江湖术士的

《相面》、《拔牙》，以及讽刺油滑世故的《揭瓦》、招摇撞骗的《骗剃头挑》等等，都活画出腐烂发臭的社会相。再如仅带“论”字的作品就有《当论》、《赌论》、《嫖论》、《哭论》、《窝头论》等数篇。《当论》揭露以实物为抵押的高利贷者，是怎样乘人之危不择手段地敲诈勒索。一件衣物到了当铺手里往往被贬得一文不值。请看：

拿起皮袄来先喊："写！"这儿喊"写"呢，那位写票的先生把笔准备好了，净等写什么东西和号头儿。"写！老羊皮袄一件……"我一听，不对呀，我爸爸那件皮袄是二毛剪茬儿呀。得啦，老羊就老羊，反正赎的时候你得给我这件东西。他往下一褒贬可难啦。"老羊皮袄一件，虫吃鼠咬、缺襟短袖、少钮无扣，没底襟、没下摆、没领子、没袖头儿！"我说："你拿回来吧，我赎出来成搌布啦！""……你这皮袄没带包袱皮儿，得包纸。"我说："多少钱一张啊？""两毛一张。""好，您给包一张吧。""一张太少，包四刀！"——我把皮袄给他还得找他钱哪。

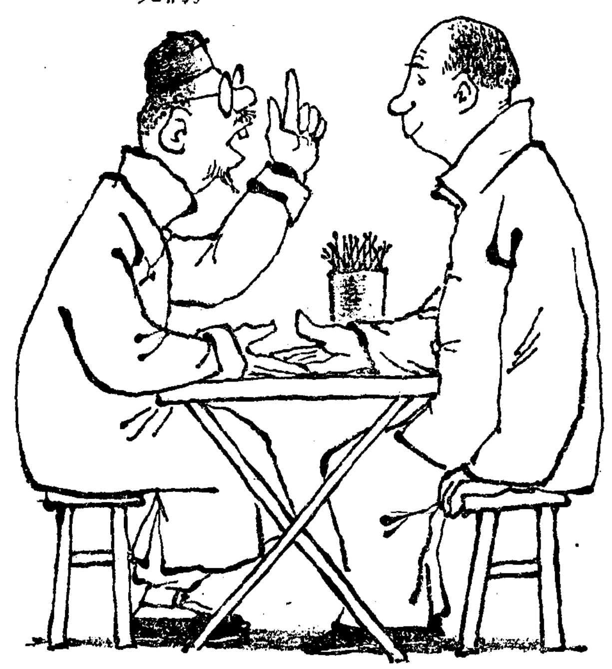
《嫖论》、《赌论》讽刺变态的中国社会风气。妓女的无耻、嫖客的荒淫都令人恶心、窒息，而所谓的赌场更是形象地阐述着奇异的人生道路，暗阴的灯光、下流的叫骂，胜利者的发狂、失败者的诅咒、旁观者的兴灾乐祸、组织者的从中营利，实在是那个社会人与人之间关系的写照。而各种生意无论是大是小，都以欺人骗人、损人利己为目的。《卖布头》描写一个卖布小贩，为了吹嘘自己布头的质量，使用了声嘶力竭的叫喊、天花乱坠的语言。他故弄玄虚、假意

落价，最后不由自己竟把本钱赔光。相面的、点痦子、拔牙的，也无不是骗人的江湖术士。一张“桃园三结义，孤独一枝”的字牌，竟能算出谁有几个兄弟。请看：

乙　好啦，我哥儿一个。

甲　先生，对啦！“桃园三结义”——你本应该哥三个，“孤独一枝”——你命上“孤独”，就出来你这么一枝！

乙　啊？我命犯孤独啊！先生，您算错啦，我哥儿俩。



甲　更对啦！“桃园三结义孤独一枝”，本应该哥儿三个，叫你给“孤独”下去一枝，剩哥儿俩啦！

乙　啊？又给“孤独”下去一枝！我哥儿三个。

甲　这算的也对：“桃园三结义，孤独一枝”——你们哥儿仨没分家，都在一个枝儿上“孤独”着哪。

乙　我们哥儿四个！

甲　更对啦！“桃园三结义”——本应该哥儿三个，“孤独一枝”——又“孤独”出一枝来，成哥儿四个啦！

乙　噢，上下“孤独”呀？我哥儿八个！

甲　你哥儿一百个都对！慢慢“孤独”去吧！

再如对听戏成迷、喝酒成癖的“戏迷”、“酒迷”的奚落，旨在引起人们疗救的注意。《酒迷》里的主人公被他哥哥抛进酒缸、压上大石、贴了封条，他的妻子来看他，他还提出要求说：“贤妻不必泪悲哀，哥哥封批别揭开，你若念我夫妻义，赶紧送点酒菜来。”总之，无论是对敌人的讽刺和对自己朋友的嘲笑，传统相声大都有锋芒犀利、目标准确、方法得当的长处。这在黑暗的社会里自然是争取自由、表达理想的一种武器。正是在讽刺的笑声中，抒发了人民对令人窒息的社会生活的愤懑感情，好似封闭极严的铁罐被戳破了一个小孔，鼓舞了人们生活的勇气，安抚了受伤害者的灵魂。所有这一切，在今天看来，仍有直接教育意义，奠定了相声

反映并干预生活的现实主义传统。

传统相声还具有丰富的认识价值，当然并不反映社会生活的全部。有些玉石混杂、精华与糟粕互存的作品，虽然直接的教育作用较小，虽然随着生活的进化、时代的更迭，已成为一去不复返的过去，但是做为一面历史的镜子，做为一个时代的记录，仍有其存在价值。或直接间接地反映了历史变化的轨迹，或曲折迂回地纪录了那个时代的生活习俗，以及人们的道德观念、伦理关系、思想信仰，因此，具有不容忽视的民俗价值。往往是一般文人记载的风俗书一类所无法比拟的，有的甚至是绝无仅有的珍贵资料。比如《南征梦》过去被认为是歌颂镇压农民起义"白莲教"的，其实并无对"白朗"——"白莲教"的诬蔑攻击之词，反而通过"我"梦境中出征的过程，反映了清末王朝腐败、虚弱、害怕农民起义的本质。请看其中一段：

甲　西太后骂道："尔等只知养尊处优，堂上一呼、阶下百喏。尔俸尔禄，俱是皇家所赐，上不与君分忧，下不与民解愁，岂不知养兵千日，用在一时。至此时，乃国家存亡之秋，竟无一人敢挺身而出，带兵至河南剿匪，真乃酒囊饭袋，贪生怕死之辈，尚有何面目立于朝庭之上，岂不羞哉！

乙　嚯！这回可把你们骂惨啦！

甲　骂得好，骂出个人来啦！

乙　还真有懂得害臊的。把谁骂出来啦？

甲　兵部尚书外号清果头。

乙　怎么叫青果头呀？

甲　因为钻营，脑袋磨成青果形啦！

这位兵部尚书所保荐的“战将”不是别人，正是相声演员“我”。从中我们可以想象“我”在战场上不堪一击、狼狈逃窜的窘境。再如《改行》中因“国丧”所给人民生活带来的灾难，不仅“八音遏密”——禁止娱乐，全国百姓都得“戴孝”——天下不准“见红”，以至连有生理缺陷的“酒糟鼻子赤红脸”也遭毒打，红辣椒也要摘下埋掉，不然就得“做蓝套儿把它套起来”。手法虽是夸张的，但在它们后面真实地反映了当时人们的心理状态。许多“玩笑性”的节目，初看只是自嘲取笑一番，仔细分析却蕴含着生活的辛酸。比如《大保镖》也是近似前面《南征梦》内容的一段自嘲作品，“镖行”的存在本身就说明社会的动荡，“盗贼四起”实际上是“官逼民反”的侧影，而相声演员担任“镖将”，也正曲折地反映了镖行的虚弱，败落。在民初的这段作品垫话中，还有这样一段现实生活的描写：

甲　昨天赈灾处调查了，按人口配给。

乙　一个人十斤杂合面？

甲　一个人两袋儿上好的洋面，一千斤煤，四十斤肉，两件狐腿儿皮袄，两根金条，十四个金蹦子，一千块现洋。

乙　这是赈灾处给的？

甲　抢的。

乙　官逼民反嘛！

清末民初，正是社会生活激烈动荡的时代。许多“八旗子弟”从贵族阶层跌落下来，他们的作品——被称为“清门”的相声，虽内容多不足取，往往反映了世纪末的没落情绪，但从中也可以看到封建末期的某些典章制度、礼仪习俗，以及他们特有的庸俗、酸腐的心理，百无聊赖却又往往自持的尴尬性格。《窝头论》咬文嚼字为窝头做赋，令人想象“八股文”对一般知识分子的戕害，《文章会》大谈“千古文章事”，但从那胸无点墨的自我剖露中，可以窥测某些文人的无品、无德、无行。《梦中婚》描写一个幻想发财的小市民，如何在梦里过着纸醉金迷的生活，及至梦醒后却原来仍睡在破庙里。曲折地反映了跌落下来的小市民妄图向上爬的思想。也与那个“朱门酒肉臭”贫富悬殊的社会生活形成了鲜明对照。《卖五器》从另一角度反映了小市民妄想发财的迷梦。一个自称有“铜、铁、瓷、锡、木”五样珍宝的主人公，在吹嘘了“珍宝”的高妙之处后，却原来只是“两根茶壶梁”(铜)、“半拉马掌”(铁)、“半拉羹匙”(瓷)、“一张锡纸”(锡)和“半拉锅盖”(木)。贫苦的生活并未激起他们斗争的勇气，而只是企图偶然的机遇、意外的收获，真是小市民灵魂的一面镜子！我们还可以从许多传统作品看到当时世俗生活和风情。

《关公战秦琼》的“垫话”里，有一段介绍旧戏园子的情况：门口叫座儿的口头广告，戏园里此起彼落的叫卖声，乌烟瘴气的环境，往来穿梭的手巾把儿，非常生动地纪录了昔

日梨园的景象。且看其中一段：

> （学各种声音）“瞧座儿，里边儿请。”“当天的戏单儿”。“薄荷凉糖烟卷儿瓜子儿，水果糖饽饽点心。”“头儿前边坐嗨！”（学女人声）“二婶儿，我在这儿哪！”

寥寥数语即准确而鲜明地勾勒了当场情况。前面提到的一些带“论”字的一些作品，往往把对社会生活的描摹和生活常识的介绍结合在一起。如《规矩论》从行动坐卧的一些规矩和违反这些规矩所产生的笑料里，介绍了过去和当时的风俗、礼节、习惯，同样行礼和寒暄的方式，过去和现在、男人和女人，有闲阶级和引车卖浆者之间却迥然不同。《哭论》在介绍不同情境、不同人物的“哭”里，不仅形象细腻地描绘了封建社会的遗风，而且，和当时的道德观念及经济基础结合起来。丈夫对亡妻的痛悼中仍留有夫权思想的痕迹，妻子对丈夫的哀号里反映着经济不独立的妇女对男子的依赖，丈夫确是妻子心目中唯一的“天”，“天塌了”则一切都不可想象。《小买卖论》学各种小贩吆喝商品的声音，这是大城市商业背后，中国社会经济的细胞，上千年的封建自然经济，就是靠这些商贩沟通城乡之间的联系。它们的叫卖声是市俗生活的音乐，也是一种特殊的广告方式。传统相声注目着这些世态，我们可以从不同声腔、不同商品的吆喝声中，体察当时人民的生活，而且，那些吆喝声本身也是当时历史的生动注脚。总之，传统相声的认识价值是极其广泛的，特别是经历了巨大的变革以后，人们忙于开创新的历史，还来不及对于已往消逝的生活详细纪录，因此，传

统相声就具有极为重要的民俗学价值。

传统相声的糟粕也表现在许多方面。但由于绝大多数是表现所谓“小人物”的，故直接为统治阶级涂脂抹粉、歌功颂德的作品并不很多。集中表现为丑化劳动人民和宣传小市民低级趣味。比如许多乡音“倒口”的段子——《豆腐房》以及由此发展而来的《怯拉车》、《怯剃头》、《怯洗澡》、《怯吃饭》等，都对乡下劳动人民极尽歪曲丑化之能事，表现了小市民一种阿Q式的优越感。庸俗也是小市民趣味的重要表现。《大娶亲》围绕着乙的父亲娶亲，从头到尾都是庸俗不堪的插科打诨。其结底竟然以“衣裳一脱”、“吓我一跳”来进行刺激。贫嘴也是低级趣味的表现之一。

如果偶有一点节外生枝的插科打诨，尚不失为艺术上的调料。令人生厌的是胡诌八扯、无边无际，无幽默之感、有油滑之意。不是水到渠成的引人发噱，而是徒增反感的饶舌、卖弄。谩骂，也是低级趣味的表现，你来我往、人身攻击，以谩骂为能事、以占便宜为光荣，在传统作品里并不是个别的。此外，黄色下流也几乎成为许多作品的通病。而以生理缺陷和伦理关系抓哏取笑，更是不乏其例。《三瘸婿》、《抡弦子》、《抢菜刀》等都以生理缺陷取笑。至于以父母、夫妻、姐妹等伦理关系取笑的内容，尤其不能容忍。传统相声的这些糟粕不是偶然的。有其深刻的社会历史和艺术本身的原因。反动统治阶级对相声总是采取打击和利用双管齐下的方针。对其富有人民性的精华总是千方百计地加以扼杀，对其低级庸俗的东西总是予以放纵。把腐朽的

意识形态强行注入传统相声之中。而市民做为一个阶层其成分又相当复杂。其中有从上层跌落下来的没落贵族、地主，也有在畸形社会发泰变迹的“暴发户”，更有许许多多有闲阶级的帮闲人物，以及在市井环境营蝇苟狗、混迹生活的寄生阶层。其中城市贫民及其它劳动者虽为数不少，不乏对黑暗势力的反抗意识，但又与统治阶级意识有千丝万缕的联系。其思想、作风、情绪、爱好，沾染了许多不健康的成分。因此，低下的小市民趣味就成为传统相声无法摆脱的精神桎梏。旧社会，相声艺人的地位极其卑下，是“梨园”行内不能入流的“下九流”，是整日与乞丐为伍的“玩艺儿”。“有福之人人侍奉，无福之人侍奉人”的艺奴哲学，“你买我卖”的资本主义关系都决定了相声消遣性、刺激性和商品性的倾向。解放前夕，随着社会风气的江河日下，相声的糟粕成分也越来越甚，和岌岌可危的旧政权一样，相声处在风雨飘摇、奄奄一息的危机之中。

相声艺术的繁荣

新中国的成立使相声重新获得了生命。在旧社会难登大雅之堂、不入艺术之林的"玩艺儿",现在成了社会主义文艺的有机组成部分。昔日与乞丐为伍的相声艺人,现在成了党的文艺工作者——"人类灵魂的工程师"。随着政治的解放和经济的翻身,相声作为一门艺术发生了翻天覆地的变化。首先,就是荡涤了旧社会的污泥浊水,从狭窄的市民圈子和低级的情趣中挣脱出来,使这一形式成为广大工人、农民和知识分子喜闻乐见的艺术形式。其次,就是相声的战斗传统和讽刺锋芒,进一步得到了发扬和磨砺。在旧社会,相声就象被踩在泥沟里的小草一样,遭受重重压制,经过曲折变形,瑟缩地、极不自由地生存着。而在新社会,在阳光下生长,有党的哺育和培养,相声再也不是"带着枷锁的跳舞"了,它成为人民群众驱散旧社会乌云和阴影的响鞭,医治人民受伤害的灵魂的良药,批判敌人的武器,它歌颂新社会,鞭挞旧遗习。因此,讽刺的自觉性和深刻性都是旧相声所无法比拟的。相声的现实主义传统进一步得到了发扬。而歌颂新生活、歌颂灿烂的阳光,则是广大人民群

众的心声，相声出现了新的品种——“歌颂相声”。

对于传统作品，在党的“百花齐放、推陈出新”方针的指引下，也重新得到了加工、整理，继承与革新。应该说，建国不久相声就取得了辉煌的成就。它不再局限于北方的市民阶层，而是遍及全国广大城乡，成为最受人们欢迎的笑的艺术品种。五十年代初期相声已经出现了一批优秀的演员、作者和作品，踏上了自己艺术道路的坦途。

遗憾的是，五十年代后期，由于“左”的思潮影响，政治生活的正常局面渐渐被破坏了。真话不敢说，缺点不能讲，对官僚主义等不正之风的批评被诬为“攻击党的领导”，对生活里落后现象的揭露被斥为“丑化社会主义”。于是，一批反映群众心声、切中时弊的好相声，统统被打成“毒草”，并且株连作者和演员，戴上“右派”帽子。从此，讽刺艺术被列为“禁区”，人们一提讽刺就噤若寒蝉，视为畏途。而后，随着政治运动的愈加频繁和文艺战线批判所谓“修正主义”的不断升级，相声通向生活的大门渐渐关闭了，揭露矛盾的言路日益堵塞了。讽刺既不能要，那么就只好在狭小的圈子里搜索所谓的“光明面”。而在“五风”泛滥的日子里，“假大空”是被当作“光明面”吹得天花乱坠的。于是，象《幸会嫦娥》、《赶跑龙王》之类的作品便应运而生。相声再也不成其为相声，而变为浮泛的空喊、“政治的对话”。就这样，由于背离了现实主义道路，不仅扼杀了相声的讽刺传统，也堵塞了相声歌颂的道路。讽刺的急剧衰落和歌颂的畸形发展，这自然是对现实主义传统的反动。

六十年代初期，相声界曾就笑是目的或手段问题进行过讨论，比较一致地肯定了相声的讽刺性能，指出讽刺是相声的艺术特长，“但不排斥歌颂，也兼有介绍知识、娱悦观众等性能”。但由于种种原因，这些积极、正确的主张既不可能扭转当时盛行的“左”的倾向，也就无法扳回相声艺术的现实主义传统。笑，本来既是相声的手段，也是相声的目的。然而，长期以来，政治和艺术的关系常常处理得不当，把“政治”和一时一地的运动等同起来，为“政治”服务成了政策图解。所谓“说中心，唱中心，演中心”的口号更助长了相声脱离生活的倾向。“文化大革命”期间，这种倾向达到了登峰造极的地步。只要翻看一下“四人帮”时期的某些相声便不难发现，在那里光明与黑暗、真理与谬误、真善美与假恶丑完全被颠倒了，因此不论歌颂还是讽刺，都成为阿谀和谩骂、献媚和诽谤的手段，这实在是艺术的堕落。相声在伟大的转变中又经历了严重的曲折。

下面我们就简述这一时期的几个代表人物和他们的作品。

侯宝林和相声艺术革新

侯宝林(1917年生)是承前启后、继往开来的相声大师，是举国闻名、世界瞩目的杰出艺术家。他继承并发扬了相声的现实主义传统，改变并提高了相声的艺术格调。在相声由旧到新的转变过程中，他起到了筚路蓝缕、披荆斩棘的

作用。

侯宝林自幼家境贫寒，十二岁开始学艺，初学京戏，不久改习相声，先后拜常宝臣、朱阔泉为师。曾在北京天桥、鼓楼一带"撂地"演出。1940年成名于天津，成为最受欢迎的"五档相声"之一，与著名演员常宝堃等齐名。他的表演以"学唱"著称。《改行》、《戏剧杂谈》、《卖布头》等是他当时的拿手节目。语言清新、动作洒脱，注重个人舞台风度，他给自己规定两条原则：一条是骂人的"荤口"不说，一条是摇尾乞怜的"贱话"不说。这在当时是颇为难得的。四十年代是津门舞台相当混乱的年代。票房价值左右着一切。色情、变态、怪诞、刺激，一时成了艺术的风潮。戏曲舞台上流行的是《大劈棺》、《纺棉花》、以及诸如《荒江女侠》一类的连台本戏，而杂耍园子里最红的则是"色艺双绝"的女演员——当时称为"大鼓妞儿"，往往靠眉来眼去、卖弄风情，赢得观众的掌声和叫好。侯宝林就在这种污浊的环境下名噪一时，把相声由"倒二"推进为"攒底"——"大轴儿"的地位，不是靠着随波逐流、丑化自己，而是逆风而上、靠着自己的艺术，这在当时是不可思议的。一时被某些同行讥为"改革家"，而他所追求的正是要把相声当做"艺术"、要把自己当做"人"来看待的艺术革新，注重"人格"和追求"艺品"，这正是侯宝林在解放前为之奋斗的方向。但他此时还不是"艺术家"，而至多是一个"好说相声的"。他个人并无本领力挽狂澜，拯救将要垂死的相声。

解放初期相声面临着彷徨不安的局面。艺人的政治和

经济地位得到了翻身，但是，“本事”却还是原来的一套。据说一次北京一家工厂请相声演员表演节目，目的是配合当时正在开展的思想教育运动。但节目只是《俏皮话》一类陈旧不堪的内容，里面充满着低级庸俗的趣味，尽管艺人十分卖力以为这就是为工人服务了，但工厂领导却未等节目演完就把他们“请”了出去。这件事引起相声界强烈反响。有人灰心失望以为自己就要失业了，也有人提出趁年轻力壮立即改行，还有人认为：相声这行就不是真本事，骗得了旧社会，骗不了共产党。更有人扬言：爱怎么的就怎么的，过去怎样说现在还怎样说。侯宝林不同意上述意见。他觉得不单是相声界的问题，戏曲舞台的情况也并不比相声强。相声应该改革，应该成为艺术，应该让大学教授都爱听。这是他多年来的宿愿，他坚信党不会取消相声。于是，他积极参加了由当时党领导成立的“相声改革小组”。结识了老舍、罗常培等一些文人学者。首先从净化相声的语言开始，铲除“荤口”，去掉那些诸如“要穿贵人衣，需生贵人体，要吃贵人食，需长贵人齿”、“造化不小，福分挺大”一类的陈旧语言。继而是编写反映新生活的新相声。受到广大群众欢迎的《婚姻与迷信》、《一贯道》等一些节目，就是在这时创作、演出的。终于经过一番努力，“改革小组”取得了可喜的成绩，受到了广大群众的欢迎，中央领导人毛主席、周总理、陈毅等同志也十分关心。相声在短暂彷徨之后，走上了自己的艺术新路。侯宝林也在新的起点上阔步前进。1955年他参加了中央广播说唱团。三十年来他为中央人民广播电台录制

了大量相声节目，多次深入工厂、农村和全国各地演出，对扩大相声的影响，提高相声在艺术领域中的地位，做出了贡献。《侯宝林相声选》就是他演出过的作品专集，其中有与别人合作的相声新篇，也有经他加工、整理过的传统作品。代表作有：《婚姻与迷信》、《妙手成患》、《夜行记》、《戏剧杂谈》、《改行》、《关公战秦琼》等。这些作品大多具有犀利的讽刺锋芒和强烈的艺术效果，为坚持相声积极反映现实生活，努力塑造人物形象，发挥讽刺艺术特长方面做出了有益的尝试。

侯宝林在艺术风格上追求寓庄于谐、意高味浓的美学理想。《改行》这是一段在他还没有出生以前就广为流行的传统作品。描写"国丧"期间，艺人无路可走，不得不改行做小生意的笑话。反映了清末以来戏曲盛行深入人心的情况，其中不无糟踏奚落戏曲艺人的成分。以后经几辈艺人反复锤炼，批判"天之骄子"的色彩浓重了，但主要在"垫话"部分，诸如"国丧"期间种种禁忌，特别在不准"穿红"上生发出许多包袱，如红辣椒要戴上套儿卖，酒糟鼻子也要染蓝了等等。并未根本扭转嘲笑艺人的态度。著名相声艺人常宝堃敢于触及时政，他把前面垫话部分加进对旧社会戏园子的描写——各种旧势力的代表看戏而不买票的"包袱"，一个十四岁的孩子也自称"老子抗战八年"——"敢情他们家里没床，在炕上站了八年"的犀利讽刺，提高了作品的政治质量。这一启迪，促使侯宝林通篇考虑作品的格调。他虽然在当时还不懂得阶级和压迫的真意，但他是和那些戏曲演

员不相上下的同行，在那时候，曲艺比戏曲的地位更低，而他自己又自幼学戏，酷爱戏曲，深知其中的甘苦。作品里奚落的那些名家，都是他自幼尊敬、无比崇拜的。于是，他把同情心转向他们一边，非但不象当时有的演员那样，在歪学、歪唱上丑化这些艺术家，而是发挥他摹拟的本领，极其逼真极其传神地再现艺术家的精湛艺术，这样，就深化了作品的主题，把批判的锋芒对准了扼杀艺术的统治者。他越是描摹得绘声绘色、无比动听，这种揭露和控诉的效果也越加强烈。那句因一声"苦哇"而失去了唯一买主的著名京剧老旦，那位打碎了砂锅也没有一个买主问津的京韵大鼓演员，那位手操瓜刀而在愤怒中责怪买主为何不敢向前的花脸，都形象地阐述着阶级统治的残暴、骄横，笑声中使人流下了辛酸的眼泪。这正是基于侯宝林对生活和艺术极其严肃的态度。悲剧的内容，喜剧的形式——"庄"的内容赋予了"谐"以生命。《改行》原来的"结底"有两种：一个是唱花脸的×××不会吆喝西瓜调，却摆出一副杀气腾腾的样子，极其凶恶地唱道："我的西瓜赛砂糖，列位不信请尝尝，一子儿一块不要谎，你们要不吃我大开膛——你们吃呀！"这里的花脸不象受迫害的艺人，反倒有几分"匪气"——近于绿林好汉。"大开膛"三字令人闻而丧胆。另一种流行的结底和前者相同却又更甚一层：在唱词以后，顾客全吓跑了，于是他就顺手抓住一个乡下农民，把刀放在他的脖子上大吼："你们吃呀！"吓得农民战战惊惊地说："我都包园了！"这就在歪曲了演员形象以后，又增添了丑化农民的色彩。侯宝林的作法是

稍稍调整了四句唱词:"我的西瓜赛砂糖,真正旱秧脆沙瓤,一子儿一块不要谎——你们不信请尝尝。"取消了杀气腾腾的"大开膛",一句之动,点铁成金。他的另一段脍炙人口的代表作《关公战秦琼》在艺术构思上就是一个智睿的包袱。韩父的粗暴无知是通过他强迫汉唐两将相战的荒诞情节体现的。由于人物的性格和喜剧性矛盾紧紧扭结在一起,就为他逼真地摹拟关公与秦琼的行动提供了方便。他越是严肃认真地摹拟两将交战时的情景和心理,越是深刻有力地鞭挞了韩父的粗暴愚蠢。这时他潇洒漂亮的表演,极富韵味的学唱,不仅控诉着反动派对艺术的摧残,也因为与当时环境的极不协调而产生着喜剧效果。当"秦琼摆开双锏,关云长一横大刀",在这剑拔弩张严肃的对峙和不伦不类荒唐的际遇中,侯宝林按照戏剧规定情境,一招一式一丝不苟地摹拟着角色的动作,一面又从演员的角度诙谐风趣地解剖着人物的心理:

甲　"来将通名!""唐将秦琼。"

乙　"你是何人?""汉将关羽"

"为什么前来打仗?"

甲　"我知道为什么!"演员心里一生气"唉……"

这就是为什么在侯宝林的相声里,人们看到的是艺术而不是洋相,是真实的夸张而不是虚假的噱头的道理。

维妙维肖、神形兼备是侯宝林表演的重要特色。他的"学唱"最为著名,"学吆喝"是他的拿手节目。他学初春时节各种小贩的吆喝时,能把小贩们经过一冬生意萧条,热切

希望春天来临后有个新的开始的心情表达出来。在“卖杏”的悠扬声调中，体现出一种舒展的感情；在卖“吃食”的起伏行腔里，似乎还带有乍暖还寒的意味。他学夏季卖不同瓜果的市声中，尽量体现这些腔调和叫卖者的心理关系，在“西瓜调”中透着爽洁，在“雪花儿落调”里沁着清凉。进入深秋以后，小贩们的生意开始冷落起来，他们串街走巷，在叫声中往往表现出一种无奈和瑟缩之感。侯宝林抓住了这个特点，他在“卖柿子”的极长拖腔中，使人感到就要来临的冬天对于穷人生活的威胁；而进入深冬以后，在那一、两句此起彼落、若断若续的“烤白薯”和“热云豆”的呜咽声中，更仿佛使人听到了呼啸的北风，以及整个世界几乎将要凝固似的气氛……

摹拟方言，过去多有奚落乡下农民的意味。侯宝林则以此摹拟表现人物性格，并和介绍有益的知识结合起来，如《普通话与方言》、《戏剧与方言》等，通过汉语方言间的对比，宣传推广普通话。《戏剧与方言》里，有一段同院邻居间晚上起夜的四句对话，把“北京土话”、“山东话”、“上海话”、“河南话”的特点夸张又概括地表现出来。由于摹拟中渗透了有趣的知识，就使得包袱风趣而隽永。他表演的《美蒋劳军记》中，同时出现好几个人物，他用老练带有外国味儿的中国话，做为美国顾问窦恩的语言特征，用阴沉的带有广西味儿的普通话做为台湾“国防部长”俞大维的讲话方式，用迟钝的鹦鹉学舌式的语言代表金门岛上“防卫司令”刘安琪的习惯口吻，用轻佻的甚至带有淫荡色彩的女人腔调塑造

所谓慰问团中的“妇女界代表”。正是在这些不同语言的变换和对比中，我们看到了蒋介石劳军团中的主仆关系及其混乱、矛盾的丑态。语言的设计有着深刻的思想内容和生活依据。但绝不繁琐细碎，而只写意传神。他的表演从无过多的手势和表情，而是紧紧抓住主要特征。他只要肩膀一耸、脖子一歪，就活画出美国顾问窦恩骄横跋扈的神态来；而俞大维的矜持则只靠端起的肩膀和脸上因撇嘴而形成的两道深沟；至于妓女又紧张又掩盖不住的轻浮，全凭上面嘴唇一抿、下面脚跟一提。在《醉酒》里他摹拟两个不同的醉汉，也没有在舞台上东倒西歪、趔趔趄趄，而只是一只手扶着桌角象征其站立不稳的醉意，他们的神态完全靠着他们自己的语言。《戏剧杂谈》中话剧女演员的擦眼泪，他也只强调包着手指的手绢在脸颊上轻轻地一拭。所有这一切少而精的动作又都是真实的、夸张的，他学戏曲演员的唱腔也是点到而已，不求酷似。如学麒派则突出其沙哑的音色，学马派则渲染其声音的华丽，学谭派则追求其高亢的膛音等。用“神似”来丰富和充实“形似”。

本色自然、密切交流是侯宝林多年来形成的舞台风度。在对待演员和人物的关系上，侯宝林和马三立不大一样，他不是象马三立那样，尽量把演员个人的形象消融在他所要讽刺的人物之中。不是的，侯宝林极其注重演员本人的舞台形象，注意自己的气质、风度，注意发挥演员个人的统领、评论作用。因此，他“杂谈”一类的作品很多，往往故事性不强，如《戏剧杂谈》、《戏剧与方言》、《婚姻与迷信》等，多是借



助评论者的犀利眼光、睿智的语言和轻松的态度，形成他自己清新而幽默的舞台风度。《戏剧杂谈》实际是一篇通俗、诙谐的戏剧“论文”，它通过知识性和趣味性，把京剧和话剧舞台的不同进行了形象化论述。话剧是“写实”的，京剧是“写意”的。用话剧的观念来对待京戏，或用京戏的手法表演话剧则定出笑话。侯宝林纵横捭阖、侃侃而谈，对它们进行了有趣地对比。比如桌子既可以当山，又可以当房。但“为了突出翻跟头的技巧”，“房倒比山高”，又如，“到必要的时候伸手一抓，就抓出一个门儿来”；吃喝的场面也是点到而已、假定象征的：“‘酒宴摆下！’其实什么也没有，每人一个木头酒杯，木头酒壶，一斟就满啦；‘请’（学念曲牌子，边念边作）‘告辞了’。什么也没吃就饱啦！”这种知识性和趣味性的结合，以具体入微的观察而引人兴趣，以独到别致的比喻而透彻入理，以稍稍歪曲的夸张而逗人发笑。趣味来自于知识，知识充满了趣味。在《戏剧与方言》里侯宝林谈到生活真实和艺术真实的关系，也用浅显的例子，说明诸葛亮虽然是山东人，关云长虽然是山西人，但他们在舞台上都必须使用经过美化了的京剧韵白。至于“汏头”而闹的误会，也不是象一般包袱的使法，而是先在评论中讲叙了推广普通话的必要、不通方言的危害，然后才以自己的经历形象化地证实。请看：

乙　这话是不好懂。

甲　是呀，我坐下他给我刮脸，刮完脸他指着我的脑袋问我：（学上海话）“喏！侬汏一汏好哦？”

乙　怎么，要打您？

甲　我想解放后不准打人啦，怎么刮刮脸还得打我一顿？

乙　您可以问问他呀！

甲　我问啦！我说："你是就打我一个呀，是来这里的客人都打啦？

乙　他说什么？

甲　（学上海话）"一样格，统统汏格。"（即一样的，全都洗的。）

乙　啊！统统打？

甲　我一想统统全打，咱也别给破坏这制度哇！

乙　啊？

甲　（无可奈何地）"那就打吧！"

乙　打……

甲　给我洗头、吹风，完了拿过镜子一照："好啦呀！"

乙　好啦？

甲　我说："你怎么不打我啦？"（学上海话）"汏过啦。"

乙　打过啦？

甲　（迟疑）"我怎么一点不疼呀？"你说这个误会多可笑哇！

乙　不懂方言是得误会。

这样就使侯宝林在舞台上具有俊逸、优美的风度，不是用自

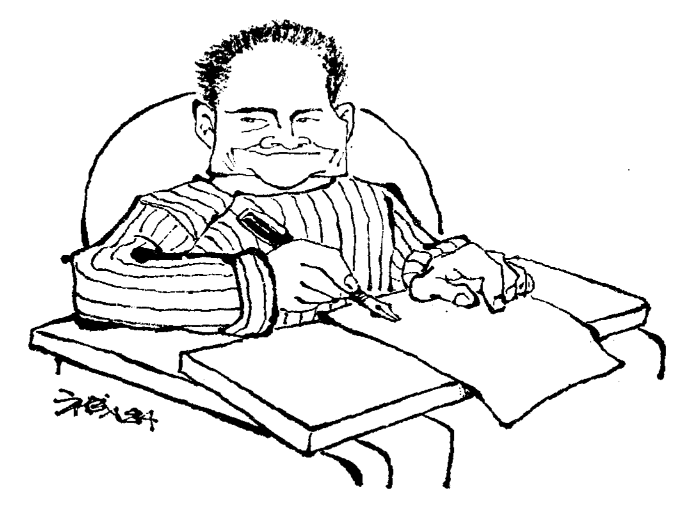
嘲或丑化自己的方法，获得较为低级的笑料，而是借助幽默的语言形成儒雅的台风。而要使自己的格调高尚，当然不可牧师般地站在云端上说教，必须做为观众的知心朋友，在他们的默契和配合下进行。必须使观众理解他反映的生活，熟悉他塑造的人物，欣赏他表达感情的方式，赞叹他观察社会的能力和对事物的评介。为此，就必须以自己热情而亲切的态度、质朴而本色台风取得观众的好感。侯宝林说："本色对相声演员来说既是低标准又是高要求。"所谓低标准，即是要求演员象对待生活那样对待舞台，对待观众，对待作品中的人物以及自己的伙伴，应该有一个平易近人的"台缘"、和蔼可亲的态度、松弛而又不散漫的作风。所谓高要求，即是说他应该大胆、主动地进行创作，精心安排每一句台词、每一句语气、每一个形体动作和面部表情，应该善于设计和处理艺术内外的种种关系：对观众的态度，与伙伴的合作，作品中叙述者和人物的关系，以及整个作品的节奏起伏、情绪变化、艺术色调等，而所有这一切又都是鬼斧神工、不露任何痕迹天然自成的。侯宝林做为一个艺术家能够出神入化，并没有声嘶力竭的叫嚷，过多的形体动作以及怪态表情，他就象生活本身那样通过纯真而自然的表演，使人得到最美的艺术享受，这即是本色的艺术魅力。

侯宝林在艺术趣味上还追求含蓄、蕴藉。他把"留有余地、恰到好处；宁可不够，不可过头"做为自己的座右铭。比如《改行》原来又称《八大改行》——所学之戏曲艺人有八至十二、三人之多。而他在整理时则砍去三分之二只保留三

个戏曲艺人。理由是"艺术是味之素，不是斤饼斤面"，三个已经满足观众欣赏上的要求了。他的《打白朗》只演十一分钟，《关公战秦琼》也只二十多分钟，由《五红图》改编而成的《阴阳五行》则只保留了原来节目的一半。在抖落包袱时他也绝不"咬住"不放，非把笑料挖尽不可。他的"学唱"在舞台上总是比在生活中低一、二个调，在台下可以蓄气两分钟，在表演时却只用它的一半，这样观众就觉得从容、舒服，不为演员提心吊胆，但这种"不够"都是由"充分"而来的，实际上不是不够，而是"恰到好处"。总之，侯宝林在艺术上是相当全面的。不仅"学唱" 好，"说逗"也语言干净、谐而不俗。可以说侯宝林是这样一位大师：他不是作家，几乎没写过多少作品，但许多作品经他之手却立见新意、顿时生辉；他也不是语言学家，几乎在这方面并无专著，但是，语言一上他的口却变幻无穷、风趣盎然。他更不是评论家，几乎从不对艺术现象品头评足，但他却以他自己的行动回答了相声应该怎样和实际上是怎么一回事。他是相声传统的体现者，也是相声革新的勇士——历史的使命和现实的重任在他身上得到了和谐地统一。他热爱这种"俗"的形式，却又赋予它"雅"的生命——他是相声俗中见雅、化俗为雅的带头人。

何迟和"内部讽刺"相声

何迟（1920 年生）是一位著名相声作家，1938 年即参加



革命，先后在陕甘宁、晋察冀等边区从事文艺创作、演出活动。解放后，在参加天津市文艺领导工作的同时，更积极从事相声的文学创作。他的作品以“内部讽刺”为主，集中反映人民内部矛盾。如《买猴儿》、《开会迷》、《今晚七点钟开始》等，曾风行于五十年代，深受广大群众欢迎。这在当时是极为可贵的。新中国成立，为相声开辟了广阔的天地，也为它提出了崭新的课题。其中之一就是讽刺和歌颂的关系。从旧社会流传下来的以讽刺为特长的相声，还要不要继续发挥它“匕首”、“投枪”的作用？社会制度变了，文艺和政治的关系也变了，讽刺还有没有它生活的土壤和艺术的价值？相声歌颂性能的增强是否意味着对讽刺传统的否定？如此等等，在当时人们的头脑里并不清楚。何迟的“内部讽刺”新作，以他丰富的艺术实践回答了上述问题。

大胆尖锐、切中时弊，是何迟“内部讽刺”相声的思想特点。何迟怀着真诚的赤子之心，不愿任何细菌和灰尘侵蚀我们党和社会主义祖国的健康肌体，而勇敢地拿起讽刺武器。他的锋芒所向不是鸡毛蒜皮的一般琐细现象，而是五十年代初期刚露苗头、带有一定倾向的社会问题。《买猴儿》、《开会迷》都是直指官僚主义作风的。《买猴儿》描写一个在工作上“马马虎虎”、在生活上“大大咧咧”、在作风上“嘻嘻哈哈”的“马大哈”，如何在官僚主义和盲从作风的助长下，给党和人民带来严重损失的“悲喜剧”。“马大哈”由于马虎成性，竟把“到(天津)东北角买猴牌肥皂五十箱”的通知，错写成“到东北买猴儿五十只”！而采购员“我”由于盲从成性也不问青红皂白、立即出发，由天津而东北、广东、四川，跑遍了大半个中国，掀起了一场买猴儿的风波和猴儿大闹百货公司的丑剧。“马大哈”对工作的漫不经心，是因为他认为这工作和他个人的直接利益毫不相干，所谓“干不干，二斤半”正是他的思想基础。在制造买猴儿恶作剧以前，“马大哈”已经预演了一出把“锦州道”写成“锦州”，致使某同志错跑了一千来里地去东北提货的“轻喜剧”。但是，“马大哈”并没有得到应有的批评和处分，只是由“文书”调为“收货员”，稍稍调整了一下工作，依然抱着“铁饭碗”。于是，不久他又制造一场把桐油标签错贴在香油桶上，把香油标签错贴在桐油桶上的“活报剧”。应该看到，“马大哈”的产生并不是我们生活中孤立、个别、偶然的现象。它揭示了在当时社会中就已存在的某些令人深思的问题。首先，是

干部队伍中的官僚主义。一个基层的百货公司，一个小小的进货科长，不按事先商定的进货计划，也没与负责采购的同志具体商量，并且，在一个科室内部也居然要由文书起草通知，这是何等严重的官僚主义和文牍作风！

“买猴儿”的形式是喜剧的，但它的内涵是悲剧的。人们看到，其实不是“马大哈”一人而是许多人的官僚主义和盲从作风共同掀起的这场风波。如果说《买猴儿》在揭示“马大哈”思想时，只是从侧面触及了官僚主义，那么《开会迷》则是集中揭露了官僚主义者的一种普遍类型。那种无时不开会、无事不开会，甚至连业余剧团买个脸盆也要讨论，食堂会餐菜谱也要表决的作法，看来忙忙碌碌、大讲民主，实际却毫无效率，反而是一种极不负责的表现。开会本身当然无可指责，而且有很多会议是非开不可的。但开会成了迷，则是官僚主义的一种表现。《开会迷》里的干部高高在上，从不深入实际，调查研究，在他看来仿佛一切成绩都是开会“开出来”，而不是兢兢业业、扎扎实实“做出来”的。请看“开会迷”关于业余剧团买脸盆问题所做的动员：

甲　（学开会迷）“同志们！在原始共产社会，我们是不演戏的，当然也没有评戏，因此也就发生不了当前评剧团所存在的脸盆问题……”

乙　这不是废话吗？

甲　“人类的物质文明一天比一天发展，一天比一天进步，因此，就产生了戏剧艺术，由于要演戏，就需要化妆，为了洗掉它，就需要脸盆。”

乙　这不跟没说一样吗！

甲　“同志们，我们评剧团的脸盆太破了，当然破了就需要焊，可是破得焊也焊不成了，因此，我们就决定买两个新的脸盆。当然这两个新脸盆早晚也会破的，不过还必须经过一个较长时期，因此，脸盆是必须买的。可是，由于评剧团有男同志，也有女同志，在一般情况之下，男同志主张用素脸盆，女同志由于种种原因，就希望用花脸盆，同时男同志当中也有少数人愿意用花脸盆的，而女同志当中也有少数人愿意用素脸盆的，因此，我们就需要统一思想。否则，在买回脸盆的时候，如果买的是素脸盆，那么女同志会有意见；如果全买的是花脸盆，那么男同志又会有意见。因此，我们就需要在矛盾中求得一致，在对立中求得统一，为了保证我们行动的一致，我们就需要首先取得思想上的一致，否则会因为脸盆问题而引起我们评剧团内部的分歧。”

乙　这是哪儿跟哪儿呀！

甲　“因此在这个问题上，希望大家本着‘知无不言，言无不尽，言者无罪，闻者足戒’的精神开展民主的讨论……。”

“开会迷”所揭示的现象虽然发生在五十年代初期，但是至今没有绝迹。准确、犀利、触及时弊，这正是何迟相声富有

生命力的表现。

典型概括、形象鲜明，这是何迟相声的艺术特点。何迟同志善于写人，写人物的形象和性格，写性格和环境之间的辩证关系。“马大哈”的典型价值不仅在于作者把握住了他的自私性格，他在工作上“迟到早退，掐头去尾，上班净打电话”，以及他在打电话中流露的庸俗、低级的情趣，而且在于作者触及了形成“马大哈”性格的环境和土壤。“马大哈”典型的深刻性正在于作者没有把这一切都归咎于某个人，而在于他塑造了“马大哈”们的一群。比如，“马大哈”的爱人上班时邀他去看戏、看电影；做桐油炸丸子的大师傅，用香油油桌子的油匠；以及去东北、广州、四川买回五十二只猴儿来的采购员“我”，都沾染了形形色色的“马大哈”性。特别是那位进货科长更是这场“悲喜剧”的总导演。不认真整顿和改革我们的工作环节和制度，“马大哈”将长期成为我们生活中的赘疣并侵蚀着我们祖国的肌体。“马大哈”的典型价值还在于作者对他批评的尖锐性和分寸感。作者并没有把他一棍子打死，只是截取了他性格的一个侧面，锲而不舍、鞭辟入里，并没有全面否定他。“内部讽刺”是“洗脸”而不是“杀头”，谁也不会把“马大哈”当作凶恶的敌人看待。恰恰相反，“马大哈”做为一个生动的典型，已经成为人民群众用来批评和自我批评的武器。作者另一名篇《开会迷》的“迷症”则着重展示了开会迷者性格的几个侧面：他愚昧，因此提出讨论“工人业校是否学习接生问题”，“研究车工车间和诊疗所的合并问题”，“工人下班以后，是个别回家还是排

队回家的问题”；他跋扈，因此星期天也不让大家休息，不发言决不散会，甚至人家对象都快吹了，他还要把人家拉出来开会；他变态，因此不开会就无法打发日子，拟定了五花八门的各种会议题目，以至连人家结婚他都要发表一篇“马拉松”式的演说……。他这种愚昧、跋扈、变态的性格，是夸张的也是真实的。但他性格中还有憨直、热情、积极的一面。他“成天忙得满头大汗，没有一会儿闲着的工夫，不管见谁都面带微笑，事无大小一律积极努力，一律由群众讨论解决，外带一点嗜好也没有，既不抽烟，也不喝酒。”以至为了开会他可以不顾家里孩子生病等，都说明作者对他是一分为二的。他的性格相当复杂：在憨厚中包藏着愚昧，在热情里流露着变态，也就象生活本身那样把各种对立的因素相互渗透、统一在一起。“开会迷”反映了五十年代我们干部队伍中某一类干部的思想作风和工作作风的真实情况，在他危害不大的时候具有喜剧性，在他泛滥成灾的时候则具有悲剧性。

何迟同志还喜欢以类型取人，突出性格某一侧面。《今晚七点钟开始》和《高人一头的人》在这方面也可说明。前者揭示一种小资产阶级的狂热性，是一些年轻人常有的富于幻想又缺乏实干精神的生动写照。“我”时刻幻想并陶醉着成功的喜悦，一会儿想当科学家，一会儿想当军事家，一会儿想当文学家。只有三分钟热气却又害怕艰苦持久的劳动。这种人在旧社会有，在五十年代有，在打倒“四人帮”后的今天仍然有。请看他是怎样朝秦暮楚、频下决心的：

甲　……这回的决心决不变啦。我要脑袋一热就变，那我成什么人啦！没告诉你嘛，我这个人别的好处没有，说到哪儿准能做到哪儿！既然下定决心，我就得有大无畏的精神、百折不回的魄力、不达目的决不停止的勇气！我要再变的话，你就别认我做朋友啦……，我要再变，就不是一个革命干部，就不配做新社会的一个公民！从今天晚上七点钟开始，我一定开始我的学习计划，一定努力争取作一个伟大的艺术家！

乙　今儿晚上七点钟开始?!

甲　今儿晚上七点钟一定开始。

乙　（看表）哎呀，现在可差五分钟就到七点啦，你还不赶紧回去！

甲　几点啦！

乙　差五分七点。

甲　（非常着急）哎呀，那我可得赶紧走！

乙　回去学习？

甲　不是，七点钟还有人等着我打扑克儿哪！

乙　那么学习哪？

甲　考虑考虑，明儿晚上七点钟再说吧！

乙　啊！

《高人一头的人》是一篇富有哲理性、概括性的相声。讽刺了那种处处要高人一头，甚至连生病发痄子都要比别人更

“高”的庸俗心理。这种一心想出人头地，处处和别人相比，沾沾自喜于取得一点成绩的卑微灵魂，当然没有远大的理想抱负。由于眼界狭窄，所以夜郎自大，把别人不屑一顾的些许长处，也当做炫耀自己的资本。出了一本薄薄的小册子就飘飘然，有了一点名气就昏昏然，甚至连爱人、孩子以及自己的穿戴也做为相比的条件。这种虚妄必然由吹牛而变态，连缺点也要比别人更“高”。请看：

甲　你这只笔哪儿来的？

乙　哪儿来的？买来的。

甲　（骄傲地）我这只笔捡来的！

乙　啊！（对观众）这也算高啊！（计上心来）这回我叫他高不了！（对甲）老×呀，我这些年来净病啦！

甲　咳！我也净病啦！

乙　我有神经衰弱！

甲　我也神经衰弱！

乙　我早起办的事，晚上就忘。

甲　我刚才办完事，转脸就忘。

乙　我一失眠三天三夜睡不着！

甲　我一失眠七天七宿不合眼儿！

乙　我蹲下一站起来，嗡，眼前就黑啦！

甲　我坐在椅子上一扭头，咕咚，就栽倒啦！

乙　前年我晕过去五分钟！

甲　去年我死过去半小时！

…………

寓共性于个性、以个性写共性，把性格中相互对立又相互渗透的种种因素，溶注于漫画式的人物行动之中，这正是何迟同志写人的长处。

此外，手法新颖、包袱含蓄也增添了何迟相声的艺术魅力。他喜欢把夸张强调到变形的地步，不是一般量的增加，而是饱和着感情、想象，给以大幅度的升华、飞跃。《高人一头的人》由开始正比——各比自己的长处继而转化为反比——比自己的病症，则把这种人病态的心理揭发得淋漓尽致。《开会迷》开会以至“迷症”，也是这种病态心理的展示。当会议开到浓烈之处，他的儿子告诉他：“爸爸，你赶紧回去吧，我弟弟病了！”他居然说：“你没看我正开会哪吗？回去告诉你妈，就说我嘱咐她，叫她多费心把你弟弟送到医院去，要好了呢更好……万一要……谁叫我在这三、五年里还得开会呢！”这种变形已经超越了可信的程度，却入木三分地展示了他的灵魂。何迟作品的情节是夸张的，“包袱”却很含蓄。充分掌握喜剧艺术明快与含蓄的辩证法。比如《买猴儿》由于“马大哈”的错误，“我去东北买猴儿的情节中，有一个“猴儿倒是胖啦，我爱人瘦得成了猴儿啦”的包袱，作者并没有把其中的过程、细节，以及我爱人的遭遇，正面展开来描绘，只是把结果告诉我们，让人们想象、补充其中的各种荒唐际遇。猴儿大闹百货公司的情节，也以“百货公司成了破烂摊”一个包袱概括。尤其值得提出的是，何迟作品的“底”多半隽永、蕴藉，耐人寻味。《高人一头的人》在

相互对比中，已经把对方逼到了要死的境地，而他突然一反常态，从恶作剧中跳脱出来："要死，你死你的！""再比你高当时就咽气，我受得了吗！"——充分暴露了他"高人一头"的虚伪、狡猾本质。这时，包袱已经响了，作者又运用喜剧手法在二人走下舞台时，安排了这样一段提示："甲乙二人鞠躬退场。甲看乙走在自己头里，心里很不高兴，急忙抢先一步，用身子挡住乙的去路然后昂然下场。"这不仅是妙趣的"尾潮"也是含蓄的"凤尾"，它把人物性格贯串始终，耐人咀嚼回味。《开会迷》"马拉松"式的讲话，不仅把参加婚礼的所有客人讲跑，连新郎、新娘也大睡一觉。新婚夫妇的尴尬处境再次点化了"开会迷"的性格。最有趣的是《买猴儿》的"底"：

甲　……有一天，我到公园玩去，远远的就瞧见马大哈啦！一见我直害臊，我赶紧过去握了握手。我说："老马，别看你罚我去东北，到广州，跑四川，云游了半个中国，我还得谢谢你！"

乙　那为什么？

甲　我说："这回幸亏是'猴儿牌肥皂'，要是'白熊香脂'，我非跑北冰洋去不可！"

乙　那你就游遍全世界啦！

这样的"底"幽默深沉，既是对"马大哈"尖锐而善意的批评，又生动地阐述了"买猴儿"恶作剧的危害，是主题的深化、性格的升华，也是作者对"马大哈"的再次评价。

何迟同志因写《买猴儿》、《开会迷》等"内部讽刺"作品

而于1957年被错划为"右派","文化大革命"又重受冲击。致使身心俱伤,多年瘫痪在床。打倒"四人帮"后他精神焕发、心情舒畅,手虽不能执笔,但以口述方式又写了不少新作,其中如《似曾相识的人》等作品在群众中再次引起强烈反响。1982年中国戏剧出版社出版了《何迟相声创作集》,收集了他十余段代表作品。五十、六十年代和何迟同期致力于"内部讽刺"的作者还有冯不异、孙秀汶等人。也还有一批如《夜行记》、《住医院》、《妙手成患》、《服务态度》、《离婚前奏曲》、《妙语惊人》等反映较好的作品,其中工人作者王国祥的《飞油壶》在反映工厂生活方面也颇具新意。

马季、夏雨田和"歌颂相声"

"歌颂相声"和讽刺相声是相对而言的。讽刺相声是对反面事物的否定,"歌颂相声"则是对正面事物的肯定。用笑的手段对正面形象进行歌颂和赞扬,是我国民间喜剧艺术古已有之的传统,传统相声里也不乏其例。只不过由于旧社会生活黑暗,人民主要以相声为武器进行揭露和批判,相声的歌颂性能未能得以充分发挥而已。新中国建立,社会生活发生了翻天覆地的变化,人们在欣喜于新社会的同时,用相声来表彰新生活的光明面,抒发自己喜悦欢乐的感情是自然而然的。五十年代后期,在所有制全面完成了社会主义改造、准备大规模进行社会主义建设的开始,出现了采取传统相声手法,以轻松的语言、轻快的节奏歌讴新生活、

新气象的《社会主义好》。这一作品内容虽不深刻、手段也欠新颖，却传达了当时人们愉快、兴奋的情绪，也引起相声界强烈反响。接着，在建国十周年之际，又出现了由常宝华、钟艺兵等同志创作的优秀相声《昨天》。这是“歌颂相声”趋于成熟的标志。作者并没有停留在一般现象的掠取上。而是采取对比方法，把讴歌新生活和批判旧制度结合起来，让人们在过去痛苦的回忆中，抬头瞩目新中国奋然前进的脚步。这样，就具有悲喜剧相互融合的深刻蕴含。触及了社会生活变化的内在原因和本质。在艺术表现上，作者并不正面采取直言其事的方法，也不按当时流行的“外插花”方法——仅仅借助表面的语言趣味，而是把幽默和讽刺结合起来，在幽默中注进讽刺手法，以丑显美、变丑为美，注意把握了笑的艺术规律。作品设计了一个被旧社会吞噬而被逼疯了的老人，让他在解放前夕住进医院，一病十年而在新中国成立后全愈。对于这位老人来说十年沧桑犹如一枕黄粱。往日之苦历历在目，今日之甜尽在眼前。昨日之苦不能忘，今日之甜不敢信。由于错把“今天”当“昨天”，因此出现了人物与环境的喜剧性失调，产生了串珠般的一个接着一个生动、深刻的笑料。这个作品的构思精妙、缜密，大体分前后两段，前面是包袱的铺垫，后面是包袱的抖落，前面剪碎的材料后面全由绵密的针线缀合。旧社会“我大爷”由于农村破产而流入京城，本想做个小生意但又无半点本钱，于是，不得不狠心去借“阎王账”，“借十万，五万块利钱”——是一种“对半息”的高利贷，“我大爷”接过来一点，

发现是五万不借了，高利贷者却说："怎么？刚把钱拿走，下月的利钱又送来啦！""我大爷"生活无奈不得不在邻居帮助下去拉洋车。这个洋车是一位"毕业即失业"的大学生王克章借给他的。"我大爷"奔跑一天一无所获。在物价一日三涨的世道，三斤面的钱，只在约面的工夫，就只够"打碗浆子的啦"。出门以后又遭伤兵毒打，并丢失了王克章借给他的那辆洋车。厄运频频，一日之间"我大爷"就被逼疯了。事隔十年，当他全愈醒来已经是阳光明媚的春天，他环顾四周一看是条件讲究的医院，就担心付不起费用而仓促逃出，开始了新世界的漫游。豪华的人民大会堂他以为是外国人盖的洋房，红领巾热情地向他行礼他不知所措，竟称呼孩子为"小少爷"、劝告他"莫谈国事"；当"我"把"我大爷"找回家时，面对宽敞的住房、崭新的家俱，"我大爷"竟以为"我"昧心发财、做了恶霸"伏地皇上"；终于经全家人解释才大梦初醒。于是，"我"陪着"我大爷"高高兴兴地去逛百货大楼，目之所接、眼之所见俱都是错把"今天"当"昨天"而闹的笑话。请看最后一段：

甲　买完鞋，我说："你休息休息吧！"把他带到休息室去，有个小伙子站起来了，"老大爷，您坐这儿吧！"我大爷坐那儿直嘀咕（掏出兜里的钱看）："啊，在这儿呢！"（作将钱搁空了的动作）

乙　这是怕丢啊！

甲　我说："大爷，您在这儿坐着，我给您倒碗水

去！”把水倒完回来一看，我大爷跑啦。我说：“大爷你跑什么？”“那有当兵的！”“嗐！那是咱们解放军同志！”

乙　那怕什么呀？

甲　“人家说的对，见了当兵的躲着走！”我说：“解放军是人民的……”“别，别说啦，追来啦！”

乙　啊？追来啦！

甲　我一看，解放军真的追来了。我大爷就跑。跑到二楼，大伙围上啦。

乙　这可热闹啦！

甲　我大爷站在那儿，解放军同志说：“老大爷，你跑什么呀？给你！”“啊？”

乙　什么呀？

甲　“你把钱掉啦！”（摸口袋）“哎哟！（想接钱，又缩回手）老总，留着花吧！”

乙　这叫什么话呀！

甲　大伙儿全乐啦。解放军同志说：“老大爷，我们怎么能要你的钱？”我大爷感激得直掉眼泪。哎，这时候广播喇叭响啦：“同志们，请注意啦，现在捡到钢笔一只，皮包一个，有丢失者请到二楼来领！”我说：“大爷，你听见了没有？你丢了什么东西都找得回来。”我大爷一听，扭头就往二楼跑。我说：“大爷：你上哪儿去？”“领我的洋车去！”



《昨天》虽着重写了新旧社会人与人关系的变化，但并未能集中笔墨展示人物性格。“我大爷”只是一条贯串情节的线，作者主旨仍局限于一般社会风貌的对比，有“见物不见人”的缺陷。类似的作品还有《找舅舅》、《天兰路上走一趟》等。《找舅舅》为马季所作，也是通过“我”去包头“找舅舅”的经历，表现包头建设的新貌，“舅舅”不是描绘的中心，只是结构的线索。这一作品成为马季立志于“歌颂相声”的重要契机。

马季（1934年生）少年时为工厂学徒，1951年参加北京新华书店工作，业余表演相声，私淑相声大师侯宝林，1956年转为专业演员。是解放后成长的相声名家。表演以热情、质朴取胜，舞台形象风趣、活泼。他的节目以反映现实生活为主，多半是他自己创作的作品。努力追求相声的革新，提出相声以歌颂为主的主张。他的作品是他主张的表现，《登山英雄赞》（春风文艺出版社出版）即是六十年代初期他相声创作的结集。内有“歌颂相声”《登山英雄赞》、《英雄小八路》、《一条街》、《找舅舅》等四篇，此外以后还有《画像》、《海燕》等新作。多是以自嘲手法把“我”做为作品中的次要或穿插人物，以映衬和对比作品中的正面形象。作品风格流畅、炽热，具有一定时代精神，但也因为追随“说中心”的错误口号，而使许多作品失去价值。《登山英雄赞》歌颂登山健儿攀登珠穆朗玛峰的英雄事迹。这本是一般“正剧”题材，喜剧手法较难处理。作者却以文艺通讯的笔调，在铺叙登山健儿攀登高峰的路上，虚拟、穿插进去相声演员“我”的

形象，并以“我”的种种洋相活跃、渲染了作品气氛。请看其中一节：

甲　我们已经行军一天了，天快黑了，按照计划就要扎营休息，大家不得吃点东西睡觉吗？

乙　对！有道理。

甲　走着走着小张说话了！“我来一句：‘山风吹过刺骨寒’。”

乙　形容天冷。第二个人的？

甲　“白吃冰棍不要钱。”

乙　山上还有卖冰棍儿的哪？

甲　那是冰雪之山，整个是个大冰棍。

乙　这……啃不动。第三个人呢？

甲　“现在零下四十度。”

乙　形容天冷。第四个呢？

甲　我说的。

乙　又是你说？

甲　我说：“冻得我浑身直出汗。”

乙　这象话吗！应该说“冻得浑身直打战。”

甲　不，虽然零下四十度，可是由于我们都用了最大的劲儿往上爬，所以出汗了。

整个作品都是借用传统相声“打油诗”的形式，手法虽不新奇却扩大了相声反映现实生活的能力，立意上还是可取的。《英雄小八路》是马季诸多“歌颂相声”中着力写人物的一篇，描述五、六十年代之交，福建前线民兵的事迹。作

品以孩子办大人事这一喜剧性手法，集中展示军民关系以及少年儿童的可爱行为。请看其中的小八、小连长是怎样帮助解放军洗衣服的：

甲　小八说："连长，我先去侦察一下他们有多少脏衣服，回来再拿主意。"

乙　小八去侦察。

甲　他机警啊，到那里装模作样地说："叔叔你们好！小八路连派我向大家慰问来了，我给叔叔唱个歌吧。"

乙　怎么唱的？

甲　"我是一个兵，来自老百姓，你们的衣服需要洗，快去打补丁！嘿嘿嘿，你们往那边瞧"（白）大家转身（接唱）"我全明白了，你们衣服都得洗，一个也跑不了！"

乙　嘿，他全唱出来了。

甲　回来一报告，小连长说："全体出发，到那里要听我的命令。"这位小连长真有办法，他不跟战士们直接要，怕战士们还是不肯让洗。

乙　那怎么办哪？

甲　他找连长去了，"连长叔叔，请你下命令，让他们把脏衣服脱下来我们给洗洗。"连长说："指挥战斗我有权力下命令，叫他们脱衣服我没权力。"小连长说："我有权力，立正，脱衣服！"

乙　有这口号吗？

甲　大家一听都哗的一声……

乙　全脱了？

甲　全乐了。

这种动机和效果的不协，虽然没有达到洗衣服的目的，却展示了孩子们纯真、可爱的性格。再看他们帮助叔叔们抢修公路、把自己弄得满身是土、又怕叔叔发现时的最后结底：

甲　小连长一看情况不妙，马上喊："就地卧倒！"全趴下了。

乙　啊！

甲　两个解放军同志要开玩笑，这个说："哟！怎么这儿又出来好几堆黄土哇？"那个说："这不是黄土，这是人，你看还出气哪！"当时小八沉不住气了，站起来一立正！"报告叔叔，我不是人，我是黄土。"

乙　黄土还说话呀！

"英雄小八路"的形象是通过"以丑显美"的方法展示的。小八路他们貌似"机警"实则"拙笨"的行动，恰好揭示了孩子们纯真、热情美好的内心世界。可见歌颂和讽刺是难以截然分开的。恰恰相反，手段的相互结合和渗透，正是讽刺或歌颂所必须采取的。马季相声的艺术成就之一是，在"文化革命"以前，他为"歌颂相声"题材范围的扩大和艺术色调的丰富做了有益的尝试。在马季稍后还另有一相声作家夏雨田，他的《女队长》和《公社鸭郎》等作品，在六十年代也颇有影响。



夏雨田（1937年生）原为湖北省武汉市说唱团相声演员。他的创作比表演更为出色，也主张并致力于发挥相声的歌颂性能。《女队长》运用对比手法，将讽刺和歌颂有机结合在一起，通过“我”的反衬塑造了一个热爱集体、一心为公的农村妇女形象。无论在性格的展示、包袱的构思和语言的运用上都具有较高文学水平。请看人物的“开脸”一段：

甲　她这英太多了，本名邵桂英，外号穆桂英，别名小山鹰，尊称棉花英，小名萝卜缨。

乙　你怎么会知道哇？

甲　这谁不知道，红旗公社前进大队队长邵桂英，劳动积极，作风泼辣，人称穆桂英；不怕困难，敢于斗争，又叫小山鹰；植棉能手，高产优质，又叫棉花英。

乙　这萝卜缨是怎么回事？

甲　她不是吃萝卜缨长大的吗？

乙　噢?!受苦人出身，你们这个队长不错呀。

甲　对别人是不错。

乙　对你哪？

甲　刻薄。

乙　怎么刻薄？

甲　分自留地给我最坏的，出工派我最累的，工分给我最少的，粮食分我最差的。

乙　这么说，她工作还不够深入哇！

甲　还不深入？成天了解情况，生产的时候她在地里跟社员一起劳动，休息的时候到家里找社员聊天，我的意见我的困难她全知道。

乙　那可以帮助你解决问题呀。

甲　不但问题没解决，在我家里吃了饭，连伙食钱都不给。

乙　那可不对，应该向上级反映。

甲　反映过了，没用。

乙　上级怎么说的？

甲　上级说，她这个队长在我这个社员家里吃饭可以不交伙食钱。

乙　为什么？

甲　因为她是我爱人。

就这样“我爱人”评为“五好”：爱国爱社好，劳动生产好，遵守法令好，团结互助好，勤俭持家好。而“我”则是“五老”：老把式，老资格，老犯毛病，老挨批评，老不服气。“五好”和“五老”自然要发生矛盾。“我”让“我爱人”进城去买一台收音机，结果因为队里买抽水机钱不够她就把自己的一百八十元垫上了。同样是水流的声音，“我爱人”觉得是最好的音乐，而“我”听到的则是：“哗啦啦，一百八，俩人钱，她当

家。”终于争吵起来，“我爱人”叫起了“我”的小名。请看：

甲　“我说干子。”

乙　干子？

甲　我小名叫干子。

……

乙　怎么？

甲　我出生那年，村子里大旱，庄稼全干死了，真是天干地干，河干井干，牛干马干，粮干米干。

乙　全干了。

甲　可就一样不干。

乙　什么不干？

甲　眼泪不干。

而现在则是：“天不干地不干，河不干井不干，牛不干马不干，粮不干米不干！”“就有一个地方发干”——小干子的“脑袋发干”。最后在“我爱人”的启发下提高了觉悟。

有相当长的一个时期，由于“左”的思想影响，表现正面人物多有拔高、溢美的倾向，一些作品追求“高大全”的模式，甚至使其成为某种口号或概念的传声筒。这当然不仅是“歌颂相声”的问题。如何使正面人物真实化，如何使他们有血有肉，不仅触及和周围环境的矛盾，也更要触及他们性格自身的矛盾，这是值得探讨的问题。而要做到这一点，当然需要花费更大精力。绝不能把所谓“歌颂”当做回避矛盾、脱离生活的创作捷径。只有遵循相声的现实主义传统，“歌颂相声”才能开辟出一条新路。

苏文茂和传统相声出新

传统相声的出新，是在党的“百花齐放、推陈出新”文艺方针的指引下，对传统相声遗产进行批判与吸收、继承与革新的结果。六十年代初期，相声界着重对传统相声进行了纪录、整理、加工和改编工作。在净化语言的基础上，首先挖掘了一批民主性精华较强——思想性和艺术性较好的作品搬上舞台。其次是对那些精华与糟粕相互杂揉、思想性并不明显而艺术形式又很有特点的作品进行加工、改造。由于学习了历史唯物主义的观点，由于对相声的艺术性能、相声和生活及政治的关系有了较为宽泛的理解，一批被认为是“无害的”作品又得以重现舞台。相声大师侯宝林由《五红图》改编而成的《阴阳五行》，著名相声艺术家马三立的《开粥厂》等都再次征服了观众，《阴阳五行》还受到学术界的首肯，认为它具有批判形而上学思想的魅力。苏文茂在他伙伴朱相臣帮助下，由《八不咧》整理而成的《论捧逗》也具有化旧为新的作用，他的《批三国》、《文章会》等作品也在整理及表演上面貌一新。

苏文茂(1929年生)是艺龄较长、年纪不大，历经了新旧社会两个历史时期的著名演员。他自幼从师于著名艺术家常宝堃，老师会的宽、使的活、活瓷实的长处，给他打下了坚实的艺术功底。独立于相声舞台之后，张寿臣大师的深刻、细腻、含蓄等特点，又给了他很大裨益和启发。著名表演艺

术家侯宝林的洗炼、潇洒，也使他受益非浅。可以说他熔各家之长于一炉，既有传统艺术的基础，又敏于吸收新生活、新艺术的营养，因此，在化旧出新、脱俗就雅方面取得突出成绩。《八不咧》又名《捧逗争哏》是传统相声中“子母哏”节目，有舌剑唇枪、言来语往相互争辩的语言魅力，也有彼此攻讦、抬己压人、油嘴滑舌的庸俗趣味。作品的主题倾向并不十分清楚。整理而后的《论捧逗》，保持了原来“子母哏”形式以及甲乙相互争辩的关系。但在立意上生发、提炼，在论述捧逗双方地位和作用的浅显比拟中，形象地阐发了“每一个人物在他的地位上都是主角”这一艺术辩证法思想，形象地概括了一切矛盾相互依存和彼此制约的生活哲理。这种辩论当然有角色化痕迹。逗哏对捧哏的轻视不仅出自社会流俗，也出自一般相声和艺术界内部。请看：

甲　捧哏的不就是这个么：嗯、唉、嗻、是、别挨骂啦！

乙　就这个？捧哏的非常重要。捧哏的往哪儿一站，全神贯注，两只眼睛得时刻盯着逗哏的，根据逗的叙述的故事，起、承、转、合，来配合不同的感情。捧哏的虽然话少，却起到画龙点睛的作用。你不信我要是给你这样捧，你也说不乐观众。

甲　同志呀！你还是没能耐！

乙　那么要是有能耐呢？

甲　不在捧哏的好坏；要是我逗哏，还甭说旁边有个活人给我捧，就是有根电线杆子，我也能把观众说乐了。

乙　噢！那么我比电线杆子怎么样？

甲　干嘛比呀！你就是电线杆子。

于是乙就以电线杆子般的麻木和冷淡，只以“嗯、唉、嚯、是，别挨骂啦”几个感叹词给甲“捧”了起来——其实是把甲撂在了台上。甲不得不请求乙说话，而乙虽搭话却采取不合作态度。最后当甲承认了捧哏重要，捧逗之间如同绿叶红花一样的关系后，可甲还是积习不改、暗中坚持。请看：

甲　您的艺术，可以说是炉火纯青、自成一家。

乙　这可不敢！

甲　具体说来，您的声音清脆，口齿伶俐，表演生动，捧逗具佳，说学逗唱无所不精，您可称是一位全才的相声艺术家。

乙　您可太捧我啦。

甲　不，这不是捧您，全国的相声演员谁不尊重您哪，您是相声界的权威！

乙　哪里，哪里。

甲　您是相声泰斗。

乙　不行，不行。

甲　幽默大师。

乙　好么！

甲　滑稽大王。现在您的艺术就这么高，您要再很好地肯定了优点，克服缺点，发扬您独特的艺术风格，甭多了，再有三年……

乙　怎么样？

甲　你就赶上我了。

乙　噢！我还是不如你呀！

苏文茂的表演风格可以“文而不温”几个字概括。“文”当然是一种含蓄隽永的美学意蕴，在舞台风度上指的是“文静”，在语言使用上指的是“文采”，在艺术表现上则是指细腻而婉约，在性格塑造上指的是深刻而蕴藉。他的表演以说为主路子很宽、多半是第一人称形式，“我”往往是作品中的主人公，并且多是自嘲型的“内部讽刺”。苏文茂在处理演员和人物这一对矛盾中，首先抓住演员这一矛盾的主要方面，千方百计地把自我形象的塑造放在首位，并以此为出发点统领作品人物的塑造。采取以正衬反、虚实结合的方法。使人物一切都是“苏文茂式”的。无论是《批三国》中的“苏文茂先生”，或是《文章会》中的“苏文茂高足”，总是在作品的“垫话”部分，通过他对文学和艺术的侃侃而谈，对文章掌故及文学流派的透彻理解，使观众感到他后面的自嘲大约是虚拟假定的。《文章会》以自我吹嘘的口吻，口称当年“我”因一篇“春秋题”的八股文，而引起文坛的骚动，以至连当时的康有为也想结识于“我”。苏文茂在表演这一作品时，由于自我形象塑造得比较文静，有一股书卷气，因此，他在自我吹嘘时使人半信半疑。一方面，观众根据“我”的举止，

不大相信他会搬演“周蛤蟆高徒”那样一系列蠢事——不会在自我炫耀之后拿出一篇不堪入目、无比鄙俗的童谣，一方面人们在怀疑的同时，又不能不为“我”所描述的“春秋题”文章，以及康有为和“我”的校长——周蛤蟆交往的“真实情况”所吸引。于是，“我”就成了喜剧矛盾的酵菌。这种半真半假的效果正是相声艺术欣赏的特点。这在另一段《批三国》里表现得更为突出。《批三国》讽刺一位一知半解、形而上学的小知识分子对《三国演义》的种种歪曲和误解。他认为该书所以名为“三国”，不是指魏、蜀、吴三足鼎立，而是其中带“三”的回目很多，还有一些隐含“三”的趣闻及掌故。比如有三个做小生意的、三个不知姓氏的、三个数学家等等。该段原属于歪解经典的语言文字游戏节目。由于苏文茂的个性化处理，使之有了讽刺某种人物性格的功能。“苏文茂先生”的“苏批‘三国’”，显然是在自嘲，但由于演员融进了一定文化修养，这种自嘲就不是自我丑化，而只是否定“我”那种标新立异、成名心切，极其肤浅又相当形而上学的治学态度。他的《抚琴》和《文章会》用的是同一手法，讽刺那种附庸风雅、自做多情，技艺拙劣而又无自知之明的抚琴者，“你父亲”那种矜持和僵硬的思想，那种期待知音又毫无根据的痴态，那种焚香净面的虔诚心情，以及幸遇“知音”时欣喜若狂的激动，都在语言的内部逻辑和语态的微妙变化中表现。这种语言既是人物的也是演员的。演员借助他的语言修养深化了人物性格，也同时渗透了他的嘲讽态度。请看：

甲　有一天您父亲在夜间一点多钟，正在抚琴，抚的这个曲子悲呀！

乙　什么？

甲　这个曲子是《孔仲尼叹颜回才高命短》。

乙　又悲又哀。

甲　对。抚到最哀的时候，突然琴弦“嘎吧”！断了。

乙　是呀？

甲　您父亲高兴了。

乙　怎么？

甲　一定是有人偷听呀！我抚了这些年琴，没遇到知音者，我太苦恼了。今天琴弦断了，甭问，准是有人偷听。他马上下楼，往楼下找人。找了半天，没人。最后在卧室的窗根底下发现一个中年妇女在啼哭。

乙　多惨呀！

甲　您父亲拿灯过去一照，噢，认识。

乙　谁呀？

甲　您妈。

乙　多新鲜呀，老两口子不认识？

甲　您妈在那正哭啦，哭的难受极了，您父亲到了。过去问：“哎呀，你为什么哭呀？”“我心里难过。”

乙　为什么难过呀？

甲　“我听你的声音我难过”。“哎呀，我这些年来没发现，这么说你懂音乐？你对瑶琴有研究？这个曲子感动了你，对不对？”“这倒不是，我不懂什么叫音乐，曲子。”

乙　那为什么哭呢？

甲　我听你这声音，我想起一个人来。

乙　想起谁来了？

甲　我想起已死去的娘家哥哥来了。

乙　噢，我舅舅。

甲　“我一听你这声音，我想起他来了。我记起他跟你这个一样。”“噢，那甭问啦，内兄一定是位音乐家啦？”“他倒不是音乐家……”

乙　他是干嘛的？

甲　他是弹棉花的。

苏文茂除在传统出新方面取得突出成绩而外，还创作过一些反映较好的“内部讽刺”作品。和他多年合作的捧哏演员朱相臣，为他的作品和表演增色不少。朱相臣是继赵佩茹而后在相声捧哏方面最有功力和个性的一位。他的捧哏不仅严谨、稳健，而且具有“冷面滑稽”的特征。往往在极其洗炼、形象的语言中，制造出妙趣横生的包袱。

和苏文茂同代的相声演员，在天津还有刘文亨、魏文亮等，都以“学唱”著称。刘文亨的《杂谈地方戏》在侯宝林《戏剧杂谈》的基础上有所变异，《追韩信》等节目还有一定思想

性。此外，北京的赵振铎、赵世忠一对儿也有瓷实的功底，他们演出的《牵牛记》反映战争题材，手法和内容也都有所出新。

相声艺术的崛兴

“四人帮”扼杀艺术，禁绝讽刺和笑，把相声诬为“耍贫嘴”。“文化大革命”十年是相声空白的十年，曾经获得新生的相声艺术，再次沦于死亡的边缘。因此，“四人帮”一被打倒，相声就如澎湃汹涌的潮水，迅速冲破被禁锢的闸门，立即发挥了“文艺轻骑兵”的战斗作用。残酷血腥的统治，使人们长歌当哭；重新迎来的春天，使人们喜泪纵横。相声抒发了广大人民怒不可遏的政治感情，传达了整个时代的情绪。出现了一批矛头直指这群丑类，揭露其色厉内荏的反动本质，嘲笑其可耻复又可笑下场的讽刺作品，真正起到了如马克思说的使人们“笑着向昨天告别”的作用。随着批判“四人帮”斗争的发展，高度的责任感启发和鼓舞了作家们的探索精神和斗争勇气。一批锋芒犀利、敢于冲破当时所谓“禁区”的作品应运而生。对长期以来极不正常的政治生活进行了大胆的披露，抨击了“四人帮”的政治垃圾，也曲折形象地宣扬了我党实事求是的优良传统。

全党中心工作转向“四化”以来，相声的触角深入生活的各个角落，开始触及新时期的社会矛盾，对于“左”的路线

的种种流毒及影响，对于当前存在的种种不良倾向，诸如官僚主义、特殊化、走后门，以及婚姻恋爱、服务态度中的种种不正之风，进行了尖锐的批评，受到了群众的普遍欢迎。由于政治生活安定，党的"双百"方针得以贯彻，相声的题材范围和风格品种也越加丰富多样。讽刺功能的发挥，决不意味着对于歌颂新事物相声的否定，也决不排斥那些有益于群众身心健康、富于美感、陶冶性情的知识性、娱乐性、欣赏性的作品。近年来这一类作品的成绩比较显著。与此同时，由于相声在文艺之林取得了相当稳固的地位，由于观众面的日益扩大以及观众欣赏水平的日益提高，相声的艺术格调、趣味乃至反映生活的深度和广度也就成为当前创作和表演中十分尖锐的问题。下面我们就概述这一时期的情况。

《帽子工厂》和东北相声

打倒"四人帮"伊始，文艺界首先批判这群丑类的是相声。《帽子工厂》就是其中最早的一个。它传达了当时人们发自内心的激愤感情，挣脱了桎梏多年的思想锁链。以它的真实和犀利重新恢复了相声的现实主义讽刺传统。"讽刺的生命在于真实"这一命题，在被压制、扭曲多年之后，重新放出了生命的光辉。可以说它是做为一个信号和先声，起着积极带头作用而影响着相声和整个文艺界的。

《帽子工厂》以跳跃的节奏、虚拟的手法，揭露和讽刺

“四人帮”篡党夺权、结党营私，乱扣帽子的反动实质。请看他们是怎样“顺我者昌”的：

乙　……那我要听从他们指挥，给他们办事——

甲　江老板就能介绍你入党。

乙　我？

甲　一句话的事儿。

乙　“我爷爷是老托派……”

甲　“没有！”

乙　“我爸爸是叛徒……”

甲　“不算！”

乙　“我这历史……”

甲　“清白！”

乙　“考试我都答不上来……”

甲　“真有反潮流精神。”

乙　“您可真是旗手……”

甲　“你可以当个副部长！”

乙　“谢谢妈！”

再看他们是怎样“逆我者亡”的：

乙　“我是跟随毛主席南征北战几十年，继承和发扬了革命传统的老干部。”

甲　“你是民主革命派，也是党内的走资派。”

乙　这帽子就飞来了！“我是新干部。”

甲　“新生的资产阶级分子。”

乙　“我不是领导。”

甲　“混入群众里边的坏人。”

乙　吓！“你也没调查研究……”

甲　“攻击领导。”

乙　“你……”

甲　“谩骂首长。”

乙　“我不说话。”

甲　“暗中盘算。”

乙　“我把眼闭上。”

甲　“怀恨在心。”

乙　（无可奈何，揣手动作）……

甲　“掏什么凶器？”

乙　我怎么也躲不开呀！

甲　全给你扣上了吧！

大概由于激情多于形象、义愤胜过嘲讽，《帽子工厂》还只是撷取一般现象，触及这群丑类的灵魂不深。但在当时这已是难能可贵的。作者常宝华同志是著名艺术家常宝堃的四弟，常贵田则是宝堃烈士之子。与建国十周年期间常宝华与别人合作的歌颂相声《昨天》相联系，可以看出这位作者对党和社会主义的强烈感情，以及对敌人斗争的胆识和魄力。常宝华自五十年代即创作相声，先后至少有二十余篇。继《帽子工厂》之后还有《“四人帮”办报》、《狗头军师张》等揭批“四人帮”的新作，都起到了声讨、挞伐丑类的作用。

东北相声是在《帽子工厂》等作品问世之后，以沈阳为

中心而涌现的一批新人新作，一时声震曲坛，在全国颇有先声夺人、独树一帜的气派。其特点是紧紧抓住这群丑类不放，淋漓酣畅、鞭辟入里，感情的倾泻饱和着生活的血肉，把"四人帮"所经营独立王国中的小丑，一个接一个地拎出来示众。其中《特殊生活》颇有"特殊"的魅力。集中批判"四人帮"对文艺事业的摧残和戕害。揭露了变相劳改的"学习班"究竟是怎样一回事。这个作品的垫话里，有一个打开收音机几个波段都在播送"样板戏"的包袱，概括了"四人帮"横行时期我国人民枯燥无味的文化生活。收音机成了整个文艺舞台的缩影。请看：

甲　那天我打开收音机想听听有什么新节目。

乙　听听吧！

甲　（手势，扭开收音机，学声响）"啪！"……
　　"几溜"……

乙　拨台哪。

甲　（唱）"怒火三千丈……"（拨台声）
　　"披星戴月……"（拨台声）
　　"几天来和日寇……"（拨台声）
　　"青纱帐……"（拨台声）
　　（喊）"没有事哟……"（关闭）"啪！"

乙　有新节目吗？

甲　（喊）"没有新节目哟……"

紧接着还有一个"改革"唱腔，增加洋乐队的包袱。那样的旋律，那样的气氛，那样众多繁琐的伴奏乐器，人们是非常熟

悉的，它深刻地告诉了我们“四人帮”之流是怎样在一夜之间扼杀了具有悠久历史的戏曲艺术！《特殊生活》通过著名评剧演员小淑云在“样板戏学习班”的悲惨遭遇，控诉了这群丑类把“学习班”当做监狱，欺侮、凌辱文艺工作者的反动实质。其中“母子相会”一节，一边是传达室小窗里撇局长监视的眼睛，一边是小淑云铁栏前蹒跚的脚步。那不是“表演”一段历史悲剧，而是眼前发生着的实情实景。小淑云为体验“烈日炎炎当头照”一句词，在“连一片云彩丝儿都没有”的响晴白日下，已经晒得满头大汗、头晕目眩。这时看望她的女儿小英子来了，欲言不准、欲进不能，小淑云只得抚铁栏而唱：

甲　（唱）“扶铁栏望娇儿声声把娘唤，
　　近在咫尺呀难团圆。
　　儿啊！儿啊！快回家转，
　　孩子叫娘，娘更心酸哪！
　　哎哎哟哟我那难得见的儿啊……”
乙　（难过地）你别唱了，我受不了这个！
甲　你难受，撇局长可乐了：“怎么样，通过体验生活，唱起来就有感情了嘛！”

《特殊生活》具有悲喜剧相交融的魅力。令人含泪的笑声既是尖锐的讥讽，又是无情的控诉。这一作品，人物有一定模特儿，事件有生活原型。自然和“四害”横行时期东北人民特殊的遭遇相关。另一作品《好梦不长》鞭笞的“大裤衩子”形象，更有生活真实的影子，那是东北人民颇为熟悉、传

为笑谈的“四人帮”小丑，一个无知和蛮横、虚妄复狡诈、暴戾近于残忍的反面形象。他们是“四人帮”的社会基础，是极“左”路线所翻腾起来的一批社会渣滓。接着又出现了具有典型概括价值的成功相声《假大空》。那种假话、大话、空话连篇的政治商人，是长期以来错误路线的产物。它形象地展示了“四人帮”统治时期，“假话横行、泛滥成灾”，“不说假话吃不开”，“说多大假话当多大官”的畸形变态时代。在“假大空”“什么也不掺”的假话里，体现着这群家伙虚弱的本质；在他那“谁都不敢听”的大话里，包藏着他们鄙卑丑恶的灵魂；在那“雷达都找不着”的空话里，掩藏着残酷凶狠的性格。“假大空”是适应了那个时代的需要而产生的。在“假大空”平步青云的仕途上，铺满了广大人民的血与泪。他的思想是一切反动落后意识的混合物，既有历史的继承性，又有“四人帮”时代的恶性发展。它是相声在《买猴儿》中“马大哈”形象出现二十多年以后，又一成功的典型形象。《假大空》着力塑造的是主管粮油蛋菜的假大空主任。作品通过他的三段假大空话展示其性格。第一段是在粮油蛋菜书记会议上的报告，集中写他对下坑害群众祸国殃民的罪恶；第二段是假大空对白局长所作的欢迎词，集中描绘他对上阿谀邀宠的丑恶嘴脸；第三段是假大空受批评后讲出的一段检讨词，集中刻划了他见风使舵的投机商性格。三段内容层层深化，第三段则隐含着这类骗子在风向转变后又有一种保护自己的本能。请看他在人民来信控告他时的丑态：

甲　假大空一听傻了："哎呀，今天我算遇到了茬子了。"脑瓜儿够快的，马上来个看风使舵。

乙　又变了。

甲　"白局长，我太感谢您了，是您指出了我的缺点，把我从资产阶级的泥坑里拉了出来。我一定把您的话，印在脑子里，溶化在血液中，落实到行动上。我一定要知过必改，幡然悔悟，百尺竿头，更进一步。革命跨上跃进马，山花烂漫撑竿跳……"

乙　撑竿跳？这叫什么词儿呀？

甲　"白局长，不瞒您说，我过去就一直这么干的。"

乙　老资格了。

甲　"我是步步高升，从来没有人说我说假话。今天您到这儿，一眼就给瞧出来了，看来您的水平比他们高多了。"

乙　又捧上了。

甲　"白局长，我向您表红心。"

乙　怎么表示的？

甲　"沉舟侧畔千帆过，病树前头万木春。野火烧不尽，春风吹又生。面对我的缺点、错误，我脸不变色心不跳，泰山压顶不弯腰。我一定要高举红旗学大寨。跨黄河，越长江，坚决亩产万斤粮；认真读书，努力学习，搞好计划生

育，除四害，讲卫生，节约粮食，不随地吐痰，搞好家庭团结，一日夫妻百日恩……”

乙　什么乱七八糟的。

《假大空》是批判“四人帮”一伙的结晶，反映了这一时期相声由感情的倾泻到形象的摄取、由政治抒情到艺术再现的创作深化过程。几篇作品都出自演员之手。其中杨振华同志才思敏捷、创作甚多，在表演上也以火爆、热烈取胜，曾引起群众强烈的反映。

《如此照相》和相声新秀

《如此照相》是姜昆、李文华的代表作。姜昆是一位相声艺术的新秀，他因为格调清新而由业余转为专业，一登上首都舞台就以他调皮、讥诮而略带滑稽的形象，引起相声界内外的广泛注意。《如此照相》是他许多习作中的一个。在此前后他还写过风格不同、色调各异，内容和形式多种多样的数十篇作品。《如此照相》的成功，是由于采取了以小见大的方法，通过“文革”期间照相馆生活的侧面，反映并嘲讽了那个动荡年代可悲复又可笑的社会生活，“语录战争”既是个人迷信的产物，又亵渎了领袖在人们心中的美好形象。请看当时照相馆的情景：

乙　……那时候是那样儿，进门得这样说：“‘为人民服务’，同志，问您点事。”

甲　“‘要斗私批修’！你说吧。”

乙　理了不是。"'灭资兴无'，我照张相。"

甲　"'破私立功'，照几寸？"

乙　"'革命无罪'。三时的。"

甲　"'造反有理'。你拿钱。"

乙　"'突出政治'。多少钱？"

甲　"'立竿见影'。一块三。"

乙　"'批判反动权威'！给您钱！"

甲　"'反对金钱挂帅'！给您票！"

乙　"'灵魂深处爆发革命'，在哪儿照相？"

甲　"'为公前进一步死'！往前走！"

乙　"为公前进一步死"，我这就完啦？

甲　"那也不许'为私后退半步生'！"

乙　我还回不来啦……。

这种看来荒唐、令人难以置信的生活，却是我们每个人都亲身经历了的。"我"终于折腾了一天相也没照又累又饿，这时，照相馆又跳起了"忠字舞"。当"高瞻远瞩"、"放眼全球"、"前途光明"等种种动作均被否定，原来"我"是想看看对面包子铺还有没有包子时，矛盾由高而下，一落千丈，极其真实又极其辛辣地鞭挞了当代迷信在人们心中的实际地位。请看：

甲　"同志，我饿一天了，您等我上对过儿买两包子吃，吃完我就过来跳来。"

乙　他怎么说？

甲　"你什么出身？这是忠不忠的问题，你怎么偏

这时候吃？”

乙　得，还给上纲了。

甲　我一想，我跳吧！（跳舞）

乙　还真不错。

甲　知道什么意思吗？（动作）

乙　拿起刀枪。

甲　（动作）

乙　狠打黑帮。

甲　（动作）

乙　文攻武卫。

甲　（动作）

乙　奔向前方！

甲　（动作）

乙　放眼全球。

甲　不对。

乙　高瞻远瞩。

甲　不对。

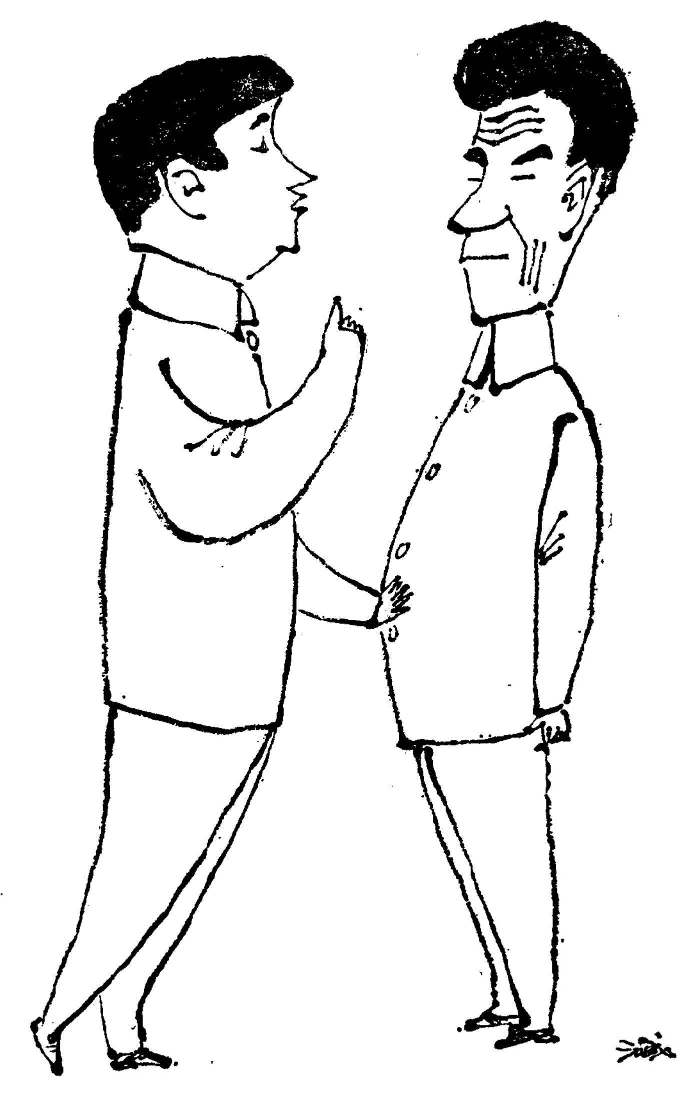
乙　前途光明，放眼世界。

甲　不对。

乙　什么意思？

甲　我瞧对过儿那包子呢！

继《如此照相》而后，姜昆、李文华另一篇反映较好的作品是《诗歌与爱情》。这既是政治生活安定、人民心情舒畅，需要比较轻松愉快作品的反映；也是作者有意在题材上突



破"四人帮"设置的禁区，重新接触多年来不敢涉及的"爱情主题"的尝试。作品的格调清新可喜，谈古论今的形式配以载歌载舞的表演，诙谐流利的语言中跳跃着自由轻快的节奏。特别是演员的表演谑而不虐、轻而不浮，在谈笑风生中有对"四人帮"流毒的批判，也有作者自己对新生活的见地。成功地把思想性、知识性和趣味性结合在一起。既提高了人们的思想境界，也使人们增长了知识，得到艺术享受。请看其中一段：

甲　宋代诗人李之仪写的《卜算子》词，那是爱情的美丽诗篇。

乙　您给念一念。

甲　"我住长江头，君住长江尾。日日思君不见君，共饮长江水。"听一听，"我住长江头"，长江头在什么地方？

乙　哎哟，北源在可可西里山，南源在唐古拉山哪。

甲　"君住长江尾"，长江尾在什么地方？

乙　在上海入东海，那是浦江口哇。

甲　"日日思君不见君"……

乙　"共饮长江水。"

甲　"此水几时休，此恨何时已？只愿君心似我心，定不负相思意。"

乙　唉！

甲　叹什么气呀？



乙　敢情宋朝那时候就有两地生活的呀。

和姜昆同时活跃于相声舞台的还有侯跃文。他是艺术大师侯宝林之三子，也以调皮、机智、滑稽的形象赢得观众的好评。尤其在“学唱”上颇有乃父之风。他的创作时有讽刺，亦多歌颂，并未形成倾向。《财迷丈人》（与刘凯合作）是在清除“四人帮”思想流毒之后，对当前“四化”建设中的种种思想障碍进行荡涤和规劝的“内部讽刺”相声。婚姻恋爱中的不正之风原因多样。既有社会传统的陋习，也有个人、家庭和时代的原因。要彩礼、大办事的后面，潜长着长期以来并未彻底肃清的封建观念和资产阶级思想。《财迷丈人》中的“丈人”，就是一个把女儿当作商品的市侩，他一共四个女儿都是“以时定价”，一个比一个要钱更多，以至女儿出嫁后生活窘迫、夫妻不和，大女儿竟至早逝。现在四女儿和“我”要结婚，“丈人”竟要两千块钱。当几个女儿解劝无效之后，“丈人”仍振振有词，请看结尾一段：

甲　“要钱我有用，你们结婚都走了，没人管我，我手里没钱行吗？”玉兰说：“您每月退休金四十

多块，我们每人每月再给您点儿，也够您花的了。实在不行，我跟小×上咱们家来，跟您一块儿住，照顾您还不行吗？”

乙　男到女家新风尚。

甲　我一听这事有门儿，我说：“爸爸，只要您愿意，我嫁给您都行。”

乙　什么？

甲　“不是，我嫁到您家来都行。”

乙　好嘛，吓我一跳。

甲　老头一听也乐了：“要是那样敢情好了，其实我要这两千块钱也没什么大用。”

乙　那您要钱干吗？

甲　“我打算拿钱呀，给你们娶一个后妈。”

乙　嗐！

比《财迷丈人》更为成熟的另一作品是《见义勇为》。这是一篇很有生活气息的“歌颂相声”，作品并不象以往那些从概念出发的人物模式那样，把英雄写成至高无上的偶像。而是触及人物灵魂，触及内心世界的矛盾，触及时代在人物身上的投影。把“英雄”写成真实可信，可敬更复可爱的普普通通的人。当“我”和坏人赤手空拳搏斗时，作品里有这样一段描写：

甲　我站好了，把浑身的力气都运到两只手上，大喊一声：“啊……开！”

乙　好嘛，砸石碑的。

甲　我要给他来个空手夺刀。

乙　你这一"啊"是怎么回事？

甲　这是个经验，同志们以后您要遇上坏人千万别害怕，就给他来这手："啊……"

乙　这干吗呀？

甲　这有三大好处。

乙　什么好处。

甲　第一，镇镇那坏人。

乙　第二？

甲　壮壮自己的胆子。

乙　第三？

甲　喊喊附近的街坊。

这不是丑化自己的"自嘲"，而是滑稽和幽默的生动结合，是一种丑中见美的背后敷粉法，真实的情境和机敏的言行，使人物和演员都倍感深切。

这一时期活跃在舞台上的年轻演员还有黑龙江的师胜杰，他的舞台形象亦很清新可喜，演唱方面的基本功尤好。歌颂型相声《好市长》描写一位领导干部关心群众生活的生动事迹，也真实可信、娓娓动听。总之，这一代新秀是在"四人帮"被粉碎后破土而出的。他们有新时代的特点，既敏感地发现新生活中的问题，又刻苦地吸收其它艺术形式的表现手法。是相声事业的希望所在。

《不正之风》和讽刺的深化

讽刺的深化是随着批判“四人帮”及其极“左”路线流毒的不断深入而进行的。也是在全党中心工作转向以“四化”为中心之后，对相声“内部讽刺”提出的新课题。相声如何以它有力的鞭子驱散阳光下的黑暗，如何对种种时弊和陋习提出尖锐的批评，这的确是党和人民群众的需要，也是相声义不容辞的责任。由相声演员成为相声作家的王鸣录，在坚持相声的讽刺功能，坚持从生活实际出发，坚持塑造不同人物类型方面，做得成绩出色。《皆大欢喜》（中国曲艺出版社出版）是他近几年来作品的结集。作者以冷静思考的态度，观察涓涓的生活细流，辨析每一滴水珠的杂质。《跟谁对着干》讽刺饮食行业的官商作风，那种消极、冷漠、粗暴的服务态度，在当时是以批判“资产阶级法权”的“革命”形式出现的。它形象地告诉人们：一切极“左”口号，都以背离现实生活为基础；而现实生活中的一切惰性又往往需要以“革命”口号为盾牌。《不正之风》讽刺“走后门”现象。那个以“路子野”闻名的生活蛀虫，以“关系户”的漂亮外壳保护自己；“职务”被当做了“特权”，正常关系变成了相互利用。而这一切消极因素又都是在十年动乱中引发、膨胀起来的。《教训》里那个青年之所以走上犯罪的道路，有社会的责任，也有家庭的原因。世俗的生活环境，庸俗的宠爱方式，未经改造的半封建式家庭关系，都影响着青年一代身心的发展。

《一对沙发》嘲笑了青年人大办婚事而带来的家庭生活悲剧，着意抨击青年男女一时难以抗拒的习惯势力。《大家研究》写计划生育不当而造成的人口问题。作者对曾经毫无遏制的人口增长焦虑不安。“人挨人、人挤人、人碰人”的生活，几乎撑破了社会空间。王鸣录对生活的观察是敏锐的，注意发现一种倾向后面可能掩盖着的另一种倾向。调整工资是党对人民生活的直接关怀，但这件皆大欢喜的好事却可能带来一些人的不快；老工人退休由子女顶替，这是解决当前青年就业的一个办法，却也会由此产生种种弊端。《争》即描写调资时有些单位紧张的人事关系、鄙俗的心理状态。那种被四部电影片名：《至爱亲朋》——《沉默的人》——《原形毕露》——《生死搏斗》所概括的某些单位的调级过程，生动地揭示了在建设物质文明的同时必须建设精神文明的重要意义，同时，也触及了我们工资制度的某些弊端。《有买有卖》批评了退休时卖“缺额”以职当权、由权生钱的市侩哲学。对于某些制度环节和基层领导的不正之风，作者也是敢于触及的。《石厂长》指出：党中央的正确方针、政策，往往因一些“石棉瓦”式的中间环节的“隔热”、“绝缘”，而被降温、变形。《一把不在家》描绘了头头多、层次多，相互推诿、无人负责的作风。处理死人丧葬这样的些许小事，尚且以“一把不在家”为由来回扯皮，何谈处理其它大事！这可能是“一把手”家长作风的影响，也可能是干部职责范围不清的表现。王鸣录对生活的洞察相当广泛，他是近年来相声界创作甚丰的多产作家。

从纵的方面安排好矛盾发展过程，是王鸣录作品的一个特点。由于容量所限，一段相声当然不能从容不迫地展示所有矛盾及其过程，只能截取生活的一点、一面，以便淋漓尽致地揭露、评价。而这一点、一面又不是孤立、静止的，它应该注进时代的脚步、历史的趋势，从而表明作者的倾向和态度。《跟谁对着干》中的豆腐店服务员，虽然作者着重批评了他服务态度的恶劣，但也使人们看到了他在经过教育之后可喜的转变。《不正之风》中的“万能胶”，也在生活逻辑的无情惩罚下，最后落了个尴尬狼狈、焦头烂额的下场。特别在构思上值得一提的是《一对沙发》。主人公为买沙发而偷钱的行为，以及社会法庭的公正审判，都是在虚拟的梦境里发生的。这就把可能发生的危险前途以及作者的直接看法，巧妙地表现为假定性矛盾。在情节中写出矛盾发展的趋势，可以避免因丑态展览而形成的自然主义态度。也可以避免脱离形象的抽象说教。而在横的方面写好人物关系、写好群像以抑制、对比反面人物的丑恶行径，也是极其重要的。王鸣录并没有把人民群众视为浑浑噩噩的芸芸众生，而是有理想有希望的一代人。他的反面人物总是与周围的环境相矛盾，并由此而时时发生喜剧效果。《满院春》讽刺一个受极“左”思潮影响的“造反派”，在新的政治形势和经济政策面前不满意、不习惯，其实是触动了他那狭隘、鄙俗的自私神经。作者没有把他一棍子打死，而是热情地规劝。他的几家邻居体现了社会风貌，给他送来了温暖的春风。由于把人物放在情节和关系中展现，因此，王鸣录的作

品有许多成功的人物形象,《教训》中的“坐地泡”,《石厂长》中的“石棉瓦”,《财神爷》中的“财神爷”等,都具有一定典型概括性。尤其是《不正之风》中的“万能胶”,更是轰动一时,在群众中引起强烈反响。

“万能胶”是一个利用私人关系大搞不正之风的反面典型。他全凭一张嘴买空卖空,请看他是如何“拿肉头,换料头,拿料头换馃头”的:

乙 什么关系户?

甲 她穿的那条针织涤纶裤是我给办的,连工带料才六块钱,多便宜。

乙 噢,我明白了,说了半天你是卖布的。

甲 卖布干什么!我不卖布。

乙 那,那个针织涤纶……

甲 咱有路子,布铺小赵跟我是关系户,卖着卖着布想起我来了,甩块料头,当等外品处理给我啦。

乙 你拿它就换馃头了。

甲 嗳,小赵那料头能白给我吗,他那大油我给办的,四斤多连肉票都没要。

乙 怎么?

甲 甩的,当肉头处理的……。

就是凭着这种“关系户”,“万能胶”成了粘住各种行当的“粘合剂”。他能把插队落户的知识青年办进城里,能够给公社书记帮办喜事、调动汽车,甚至连殡仪馆、火葬场他都有“路

子”。请看他如何用“火化车”去接新娘子，既办喜事又办丧事的：

甲　我有办法了，不是一点来车烧我二姨老爷吗，我跟火葬车说说，接趟新娘不得了吗。

乙　不行，火化车上有字。

甲　我叫辆新车，还没喷字的那个。

乙　那也不行，把新娘跟死人搁一块儿？

甲　新式火化车，死人在后头一盖盖儿，谁也看不出来。

乙　他还真能对付。

甲　这趟路线好啊，我二姨老爷在金刚桥那儿住，新娘在小王庄安定桥，新郎小李在北洋桥，这仨桥多顺脚。

乙　噢，我明白了，你打算是金刚桥装你二姨老爷，然后小王庄接新娘，到北洋桥让新娘下来再上火化场。

甲　先跟司机商量商量，司机认识我：“万能胶，又是你的事，这个月你够忙，好家伙，烧十五个啦！平均两天一个，今儿烧的这是谁？”“这是我二姨老爷。”“前天那个呢？”“老舅母”，“嗽，还都是娘家人。”“不，您哪，全是关系户，今天您还得帮个忙。”“没说的，没说的！”“咱这车在小王庄那儿停一下。”“嗽，那有家属？”“不，接趟新娘。”司机一听：“你吃错药了，我拉死

人，带着新娘？”“我说您多帮忙，多……”我回头一看，我二姨老爷桌子上放着一条凤凰过滤咀的烟。我说：“您多帮忙，多帮忙。”“别弄这个……”（学装烟动作）

乙　装起来了。

甲　怎么样，一下子叫我给粘住了。

后面惊、恐、悲、喜交集的场面就不言而喻了。王鸣录的相声生活气息较浓，剧场效果也好，这和他演员出身、熟悉舞台的历史有关。但也有一些作品比较平庸，笑料趣味略嫌低级。和王鸣录同期专业从事相声创作的还有王存立，他的作品《滥竽充数》等也是“内部讽刺”类型，具有一定思想和艺术质量。王鸣录的作品多数为高英培和范振玉两位演员立于舞台。高英培为著名捧哏艺术家赵佩茹的徒弟。艺术功底瓷实，表演风格火爆。尤其擅长表现天津市民生活。人们所熟悉的《钓鱼》小段即是他的拿手节目。打倒“四人帮”后，他在艺术上有长足进步。语言节奏和舞台气氛与时代需求及观众心理吻合。很受京津一带观众欢迎。王鸣录作品中的一些形象如“坐地泡”、“万能胶”、“石棉瓦”等，在他演出时也多所创造和发挥。

《威胁》和新生活的探索

牛群和李培森是初登曲坛、新苗乍露的部队演员和作者。他们的结合反映着提高相声文学性的客观需要，也反

映着相声在沉寂一时、令人焦灼之后，一种给人以宽慰和希望的新的向上趋势。这就是在安定团结的政治形势下，在物质文明和精神文明建设的进军中，在人们已经腻味甚至厌倦了相声艺术趣味不高、反映生活相当平庸的情形里，对生活细水微澜的诗意探索。相声应该是多元素和多色调的，并且，它们应该极为有机地结合在一起：艺术性和文学性，喜剧性和悲剧性，滑稽性和幽默性，通俗畅快和含蓄隽永……，总之，相声要想矗立于文艺之林，就必须在徘徊和回顾之后，有新的起点和新的方向。牛群——一个部队年轻演员，李培森———一个部队文艺刊物的编辑，他们的合作恰好是这种探索的征兆。

《威胁》反映的是"琐细"的家庭生活。一个平静、和谐的家庭，却因为儿子的成长而给这对年轻的夫妻带来了无比的"烦恼"。这"烦恼"是由于年轻父亲的知识贫乏、不求上进造成的。这当然不仅仅是他们个人的责任，乃是那个"白卷英雄"的动荡年代所铸就。面对着被耽误的一代，有急起直追、奋然赶上和随波逐流、自暴自弃两条道路。而后者显然是一种消极的惰性，有负于"四化"对一代青年的重托和希望。但作者并没有直言其事、正面说教，而是采取极其委婉又极有说服力的生活化侧面，让自己儿子的求知欲和探索心启迪影响自己。这就使严肃的主题捕捉到了喜剧的形式。老子和儿子的主从及伦理关系颠倒并且失调了。儿子不仅是老子学习上的"老师"，还是启迪、教诲他如何对待"四化"乃至人生的"教员"。这一课题不在广阔的社会背

景下提出，而在涓涓的生活细流里反映，自然是一种“曲笔”——背后敷粉的方法。说明这被耽误的一代，是不会自误误人、毁掉青春的。他们的敏感、懊恼和自嘲，都潜流着奋然向上的积极性。作品在最后结尾里有一段颇富生活情趣的夸张描写，“我”在梦境中竟梦见了将来的“家规”，“全家不是谁想当爸爸谁就被当了，废除终身制，实行考核制，明文规定：谁考上爸爸谁当爸爸！”这当然荒诞不经却又极富哲理意味，是灼热感情的理性升华。“爸爸”绝不止是包含一般伦理关系，“爸爸”应该是“儿子”的老师、朋友和同志。“废除终身制，实行考核制”的虚拟手法深化并开拓了“父辈”的含义。它生动地告诫我们：生活是严肃的，生命的价值不在“索取”而在“赋予”，爸爸应该有“爸爸的标准”，不然他就连这样起码的“权力”也不能得到！

思想的深刻性总是附着在形象的具体性里的。《威胁》似乎不大追求那种贴着“思想性”标签的笑料，也不大从外部滑稽的语言上制造噱头。它喜欢沿着涓涓的生活溪流探求那富有诗意的“泉眼”——潜藏在复杂意绪和感情波澜里的“泉眼”。当“我”偷偷翻开了儿子的日记，发现儿子写到“从今以后，我再不问爸爸问题了，他回答不上来，心里是多么难受啊”的时候，“我实在是受不了啰。”立即把老婆“提溜起来”，问她：“你……你……你还有工夫打呼噜儿！”请看这一段描写：

甲　你折腾她干嘛呀？

乙　我们得连夜召开会议，针对当前家庭形势，做

深入细致的估量和分析。大会一致认为：孩子之所以产生信仰危机，其根源在于，八十年代的孩子们“知识爆炸”，懂得太多，学得太快，兴趣太广，求知欲太强。而我们却不能站在运动的前面，去领导孩子，就产生了大外行想领导小内行而领导不了、儿子看不起老子的难堪局面。这样，一个“学习”的问题，就严肃地、紧迫地摆在了我们领导者的面前。因此我们认为：在相当长的一个历史阶段，我们领导的主要任务就是学习。我们的战斗口号：“为了儿子也得玩命学习！”“要想不怕儿子提问题，学习学习再学习！”

作者在揭示人物情感波澜时，为他们安排了抒情写意而富喜剧意味的环境氛围。静谧的深夜、儿子梦中甜蜜的笑靥、妻子安详的鼾声……，都反衬出“我”的感情波澜以及庄谐交融的丰富意境。当爸爸为赶上儿子而报名上夜校，父子又都在同一年级，晚上学习又对面同坐时，这一画面也是耐人寻味的：

甲　……我这么一看，嘿！我们爷儿俩今儿个作业题一模一样！

乙　巧啦！

甲　我说：“那什么……借我橡皮使使。”

乙　嘿！

甲　我这儿涂得乱七八糟也算不对。给我急得

呀！哎！要不我请教请教儿子？

乙　那也好。

甲　可……这怎么张嘴呀？

乙　这有什么？

甲　对！为了学习，不耻下问。把脸儿一抹，我是豁出去了！我说："那什么……劳驾问问这道题怎么做？"

乙　真不含糊！

甲　可我儿子说话太气人了！

乙　怎么说的？

甲　"爸爸，你是想问我这道题怎么做，对不对？"

乙　太对了！

甲　"我不能马上告诉您。"

乙　为什么？

甲　"我马上告诉您，您印象不深，要提倡自己开动脑筋，好好想一想，这道题到底应该怎样做？"

…………

这个场面可谓"诗中有画，画中有诗"，它反映着时代的节奏，酿造着家庭和社会生活的诗意；生活是幸福的，这幸福里应该有探索者的劳动、痛苦，以及不断自我否定的酸涩……。

牛群和李培森是部队演员和作者，他们反映部队的生活尤其令人瞩目。《心里话》和《妻子的褒贬》也采用"曲笔"

表扬连队指导员的先进形象。《心里话》是借助将要离队复员的"我"，在对部队和指导员难分难舍的酒后"醉语"中表现的。"我"是一个由后进转变为先进的战士，在"我"前进的足迹里洒满了指导员的深情厚意。指导员不是一本正经的"牧师"形象，而是极其质朴忠厚的党的儿子。"我"的表彰中有对自己过去糊涂观念的忏悔，有对指导员先进行为一时不理解的瞒怨，也有与指导员发生矛盾时的自嘲。《妻子的褒贬》则是在妻子和丈夫的"吵嘴"中，通过妻子对家庭生活的"不满和委屈"，以明贬实褒的手法写出了指导员对公与私、家庭与工作、小家庭的温暖和大家庭的"爱情"之间的不同态度，从而也写出了妻子的瞒怨中有对丈夫的默默支持、深情理解和自我牺牲的精神。丈夫一句"你自私"的气话，打开了妻子感情的闸门，那往日生活的回忆，那现实生活的困境，都极其简约、概括地勾划出丈夫"以连为家"的精神境界。作者没有一句表扬话，妻子没有一句称赞语，但却无一处不在精心雕刻着这一先进感人的形象。作者是用以反衬正、以实衬虚的手法，在两个人物有血有肉的细腻描绘中，通过对他们真情实感的展示把先进形象挟带、烘托出来的。妻子的叨叨絮语里显示着丈夫的默默无言，妻子溢于言表的火爆脾气烘托着丈夫含蓄而内向的个性。请看：

甲　（学）我们娘儿俩来了半个月了，你就没有正经坐这儿跟我们说个话。你说连里现在是非常时期，不能多照顾我，我怪了你了吗？我理解你。那天晚上，我做好了饭等着你，一直等

到九点半，你才进门儿。一身的泥水，累得你坐那儿就跟散了架似的，眼皮都抬不起来了。我说："你快吃饭吧，"你一边吃一边打盹儿。我说："我给你煮了两个鸡蛋，你好好补一补。"你拿起来就咬，我说："你剥皮儿啊！"你倒是剥了，可剥完，把鸡蛋一扔，把皮儿都塞嘴里了。

乙　嘻！

甲　（学）这时候有两个战士闹矛盾找你，你一见他们又来了精神，跟他们直谈到后半夜。等我把他们送走，回来一看，你已经靠在椅子上睡了。我一看你那满脸的泥呀，我是怎么给你擦的呀！我一连换了三盆水，才见着你那本色儿。

乙　好嘛！

当然，这几篇作品也不是无疵可求的。比如《妻子的褒贬》中孩子不断地穿插及过分虚拟的表演，就显得皮相外露，冲淡了诗意的氛围。《心里话》中"我"的成长轨迹也描绘不够，缺少层次、跌宕及抒情中心。《威胁》中的妻子的形象设戏不多、轮廓和性格也比较模糊。但这几篇作品对艺术的探索精神，对相声的诗意追求，却是极其可取的。特别是这两位作者取长补短、相互结合的方式更应该大加提倡。

结 束 语

通过以上叙述，我们对相声的概貌以及一些代表人物和作品已经有了初步认识。相声的确是我们民族卓特的艺术形式，它虽然在近百年来才臻于成熟，并且在解放后有了突飞猛进的发展，但是，我们民族的悠久的文化历史传统，却早已孕育培养着这一艺术形式。那样强烈的现实主义战斗精神，那样丰富的反映生活的形式和手段，那样高妙的语言文学技巧和那样众多的名家名篇，都说明相声有我国数千年文明的历史做为后盾。当然，我们也应该看到孕育相声形成的诸种因素，虽然在宋代前后已大体具备，但这一形式在清末一破土而出就植根于市民阶层的土壤，尤其在我国沦为半封建半殖民社会以后，生活圈子的局限和时代创伤的影响不能不使这一初兴的艺术形式，患有种种"先天不足，后天亏损"的症状。格调和趣味问题一直是它发展的严重障碍。建国三十五年，使相声重获新生并取得了长足的进步。但又有"四人帮"及长期以来"左"的干扰，讽刺艺术经受的挫折尤其突出，相声没有取得它可以而且应该取得的成绩。这当然是极其令人痛心的。直到打倒"四人帮"以

后，相声才重新获得第二次生命。应该说这短短的几年是相声发展史上最为光辉的一页。相声已经进入文学艺术之林，已经成为“地不分南北、人不论老幼”雅俗共赏的全国性的艺术形式，已经稳固地在文艺行列取得了自己独特的地位。但与此同时，也暴露了相声在前进中存在的种种问题。首先，就是反映生活的范围相当狭窄，不仅缺少反映工人、农民和知识分子生活的题材，而且，在艺术性能的发挥上也相当单调。讽刺和歌颂的关系这本来是不成问题的，但却由于人们思想和生活上的障碍往往处理不当。或者对讽刺仍然存有一定疑虑，或者“歌颂”时依旧不敢触及生活中的矛盾，不把两者看成是相互联系和互为依存的，而把它们当做彼此排斥并矛盾的。而“知识性”和“趣味性”的作品也极缺新的题材、体裁，新的立意和角度。其次，就是在艺术表现上还相当平庸，直、浅、俗、露是当前创作和表演上的通病。原因在于作者的艺术视野和文学修养还狭窄、不高。相声队伍还不能瞻前顾后、左顾右盼——把自己的形式和周围的艺术相比较，站在文艺史的高峰来检验自己的形式，吸收、引进其它艺术门类的种种优点长处，使自己具有较为丰厚的艺术功底。这其实是提高相声的文学性问题。因此，相声的艺术格调也一直是人们关注、焦灼的中心。这既有旧相声残余的影响，也有对部分落后观众低级趣味的俯就，但更主要的则仍是相声队伍内部的修养问题。应该看到，相声的现状和观众的需求存在很大差距。这一形式能否向前发展关键在于队伍的自我建设。而在这方面又缺少

足够的社会力量的关心。据说，当前专业相声作者在全国还不足十人，而演员队伍在京、津一带——所谓相声的中心，也至多几十人，至于理论、评论工作更几乎没有，这种布不成阵的状况当然无法满足广大人民群众对这一形式的需求。

人民群众需要笑声，相声需要以它的艺术魅力为物质文明和精神文明的建设贡献自己力量。我们相信相声这一艺术形式会在我们民族艺术的土壤上根深叶茂、繁花似锦。

[General Information]
书名=中国的相声
作者=薛宝琨著
页数=195
SS号=10164413
出版日期=